

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS

ACTA HISPANICA



Hungaria
Szeged

Tomus XVII

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS

ACTA HISPANICA

TOMUS XVII

HUNGARIA
SZEGED
2012

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS

**A C T A H I S P A N I C A
T O M U S X V I I**

Consejo de Redacción

ÁDÁM ANDERLE, TIBOR BERTA, ZSUZSANNA CSIKÓS

Consejo Asesor

DEZSÓ CSEJTEI, MÁRIA DORNBACH, INÉS FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ,
CARMEN MARIMÓN LLORCA, JOSÉ IGNACIO PÉREZ PASCUAL,
JESÚS RODRÍGUEZ VELASCO, LEONOR RUIZ GURILLO, ILDIKÓ SZIJJ

Editor

TIBOR BERTA

Redactora Técnica

ZSUZSANNA JENEY

Universidad de Szeged

Departamento de Estudios Hispánicos

Petőfi sgt. 30-34, H-6722 Szeged, Hungría

Tel.: 36-62-544-148

Fax: 36-62-544-148

E-mail: hispan@hist.u-szeged.hu

www.hispanisztikaszeged.hu

ISSN 1416-7263

SZEGED, 2012

ÍNDICE

ÁDÁM ANDERLE	
El Partido Aprista Cubano (1933-1937).....	5
MÓNICA SZENTE-VARGA	
Nexos entre México y Europa Centro-Oriental	17
JOSÉ ANTONIO MÉRIDA DONOSO	
La desmemoria en la historia oficial: reflexiones sobre la memoria y el olvido en el exilio español	33
LÁSZLÓ VASAS	
“Semeja esti prado egual de Paraíso” (Gonzalo de Berceo: Milagros de Nuestra Señora)	45
TAMÁS ZOLTÁN KISS	
Lope entre voz y silencio. Notas sobre teatralización y dramaturgia en la España de la temprana edad moderna.....	61
ESZTER KATONA	
La importancia del guiñol dentro del mundo lorquiano	71
LABONCZ ZSUZSA	
Kálmán Barsy, un escritor húngaro en Puerto Rico.....	79
ZSUZSANNA BÁRKÁNYI	
La adquisición de la asimilación de sonoridad	95
ANDRÁS LÉNÁRT	
En busca del concepto de cine nacional español.....	103
ENIKÓ PAJOR	
La influencia del papado de Aviñón sobre la música medieval española: la aparición del estilo <i>Ars Subtilior</i>	115

EL PARTIDO APRISTA CUBANO (1933-1937)*

ÁDÁM ANDERLE

Universidad de Szeged

Abstract

This study is the reinterpretation of a previous study, published in 1975 by the same author, in which he presented the political fights between the Cuban communists (PCC) and Apristas in the 1930s. This research is based on archival sources, party brochures (folletos, volantes) and contemporary printed materials. The study written in the 1970s accepted the official communist standpoint and as a result showed a strongly negative, anti-communist image of the Cuban Aprista Party (PAC) describing it as a party which hindered the Cuban revolutionary movement and was in favour of American interests.

After the publication of the study in Caracas (1978) various Cuban PAC leaders expressed their criticism against it.

As a result, the author started his research over. He had the opportunity to look into documents in a few private archives in Havana, enriched his printed material collection, examined the new results in the topic's literature, and conducted several interviews. Besides this, he critically re-read his previously collected materials (both archival and printed) from the 1970s. In this study the author shows the activity of PAC in an extraordinary way based on his recent research.

The study emphasizes that the ideas of APRA-PAC share various similarities with the ideas of José Martí who did not think in political pluralism: his concept of democracy meant social and not political democracy. PRC founded by him can be understood as a (future) state party as well. The final conclusion of the study is that it was not only Martí's, but also PAC's ideas that could have a great role in forming the ideology of Fidel Castro's Movement.

En la historiografía cubana e internacional tienen un lugar preferente los antecedentes de la Revolución de 1959. Este aspecto de interés específico, sin embargo, tiene rasgos peculiares. La historiografía investigaba e investiga principalmente los *orígenes y antecedentes* de la Revolución. Al mismo tiempo, las obras cubanas buscan la *legitimación histórica* de su Revolución, acentuando los elementos revolucionarios del período prerevolucionario, entre 1933-1959. Pero en este interés, según nuestra opinión, recibe una atención sobrevalorada la

* Versión redactada de la ponencia presentada en el XVI Congreso de AHILA en San Fernando, 8 de septiembre de 2011.

historia del primer Partido Comunista de Cuba.¹ Los otros partidos y movimientos políticos reciben su lugar y valoración (positivo o negativo) en relación con los comunistas. La actividad de los comunistas es la norma y muchas veces podemos leer los acontecimientos influidos por los comunistas con tono apologético.²

Además, esta atención tiene también otras debilidades y desequilibrios. La historiografía no dedicó suficiente atención a otros partidos y movimientos políticos, sabemos muy poco sobre las corrientes de la derecha y, hasta ahora, podemos leer muy poco sobre los protagonistas de este período (Batista, Mendieta, Grau San Martín, etc.). La monografía de Tabares del Real sobre Antonio Guiteras es la única excepción.³

Yo, en los primeros años de los 70, tuve la posibilidad de investigar en Cuba, donde estudiaba la influencia de las ideas del APRA peruano,⁴ reconstruyendo los detalles de la historia del Partido Aprista Cubano en su período de existencia, entre 1933-1937. A base de estas investigaciones escribí un libro (1975) sobre los comunistas y apristas en Cuba que después se reeditó en Caracas (1978) también.⁵

En este trabajo, utilizando las estereotipias apologéticas cubanas, he llegado a la conclusión de que el PAC es un partido de derechas, con fuerte tono anticomunista:

*“El anticomunismo del PAC [...] obstaculizó la cooperación con los partidos burgueses revolucionarios y reformistas. El anticomunismo del APRA y no su reformismo jugó objetivamente un papel negativo y, por lo tanto, reaccionario en el proceso revolucionario de Cuba”.*⁶

¹ Louis A. PÉREZ, “In the Service of the Revolution: Two Decades of Cuban Historiography. 1959-1979”, *Hispanic American Historical Review*, 60/1, 1980, 79-89.

² José CANTÓN NAVARRO, *Cuba, el desafío del yugo y estrella*. La Habana, 1996, 105-135.

³ Frank ARGOTE-FREYRE, “In search of Fulgencio Batista: a reexamination of prerevolutionary cuban scholarship”. *Revista Mexicana del Caribe*, año 6, 2001, núm. 11, 193-227. Robert WHITNEY, “The Architect of the Cuban State: Fulgencio Batista and Populism in Cuba, 1937-1940”, *Journal of Latin American Studies*. núm. 32. 200. 435-459. José Antonio TABARES DEL REAL, *Guiteras*. La Habana, 1973. Newton Briones Montoto en los últimos años publicó libros en este tema. Véase Newton BRIONES MONTOTO, *General Regreso*. La Habana, 2005, ed. Ciencias Sociales y *Esperanzas y desilusiones: una historia de los 30*. La Habana, 2008. Ed. Ciencias Sociales. Sobre el primer libro se publica una reseña de Mireyra Báez García en *Cuban Studies*, 38, (2007), 174-176.

⁴ Ádám ANDERLE, *Movimientos políticos en el Perú entre las dos guerras mundiales*, La Habana, 1985. Premio Casa de las Américas.

⁵ Ádám ANDERLE, “Algunos problemas de la evolución del pensamiento antiimperialista en Cuba entre las dos guerras mundiales: comunistas y apristas”, *Acta Historica*, Tomo LII, Szeged, 1975, 75. Reedición en *Semestre Histórico*, núm. 2, Caracas, Universidad Santa María, 1978.

⁶ *Ibidem*, 37.

Sin embargo, algunas reacciones cubanas me señalaron fuertes críticas, principalmente por parte de algunos ex-apristas, quienes durante las guerras de la Revolución lucharon en el *Movimiento de 26 de Julio* y, después de la victoria, actuaron en puestos importantes: por ejemplo, Enrique de la Osa, director de la revista *Bohemia*, o Raúl Primelles, quien representó a Cuba como embajador en la ONU.⁷

Por eso, decidí continuar esta investigación. Y, en los años 1982 y 1987 tuve la posibilidad de trabajar de nuevo en Cuba, revisando los periódicos de la época, realicé entrevistas con Enrique de la Osa, ex-secretario general del Partido Aprista Cubano, consulté con la viuda de Raúl Primelles y utilicé sus archivos personales también. Al mismo tiempo, estudié las nuevas obras en referencia a dicha temática. De esta lectura tengo que mencionar a dos historiadores que escribieron las mejores obras respecto a este tema. Lionel Soto y José Antonio Tabares del Real escribieron libros muy profundos sobre la revolución del '33 y Tabares también uno sobre Antonio Guiteras.⁸

Sin embargo, ambas opiniones son muy interesantes. Mientras que repiten las estereotipias negativas del PAC, al mismo tiempo, en sus opiniones, podemos encontrar elementos positivos.

Lionel Soto escribe lo siguiente:

*"En Cuba, el aprismo, como tal, dejó poca huella, a no ser la minúscula 'célula' que fue desvaneciéndose sin dolor ni gloria y, ni siquiera, la idiotez 'siboneyista' ni la ridiculez de un indigenismo inexistente dejó obra alguna que satirizara la ideologización del bojío y macana."*⁹

En este párrafo, Soto hace alusión directa a una revista creada por un grupo de jóvenes intelectuales, la revista *Atuey* la cual existió durante varios meses, entre los años 1927-1928, dirigida por Henrique de la Osa. *Atuey* fue la primera revista *aprista* en América Latina que tenía la ambición de distribuir las ideas del APRA, además dio lugar a otras opiniones izquierdistas. En la revista encontramos, por ejemplo, anuncios de los abogados, Juan Marinello y Roig de Leuchsenring —ambos son intelectuales destacados de su época—, podemos leer muchos escritos de Haya de la Torre, pero el otro líder aprista peruano, Manuel

⁷ Hugo VALLENES MÁLAGA, "Cien años de Enrique de la Osa, fundador del aprismo en Cuba", in: *Vanguardia Aprista*, julio de 2009.

⁸ Lionel SOTO, *La revolución de 33*. La Habana, 1975. Tomos I-III. José Antonio TABARES DEL REAL, *La revolución de 30: los dos últimos años*. La Habana, 1973. En los documentos de PAC frecuentemente podemos leer el apellido de *de la Osa* en forma *Delaboza*.

⁹ SOTO, *op. cit.*, 486. La continuación de la cita: "*Cuba, país de blancos y de negros, 'todos mezclados' al decir Guillén, encontró mayor serenidad intelectual en quienes fueron a estudiar las viejas raíces culturales africanas.*" La opinión de Soto es injusta. Los apristas cubanos con mucha atención estudiaron el problema de los negros en Cuba. Véase, por ejemplo, Alberto ARREDONDO, *Los negros en Cuba*, La Habana, 1936.

Seoane también publicó en *Atuey*, como también Marinello o el boliviano Tristan Marof.¹⁰

En cierto sentido, la revista *Atuey* tiene el mismo carácter y papel que la revista *Amánta* de Mariátegui en el Perú: actuaba como foro de las ideas antiimperialistas, democráticas. Y, en *Atuey*, todavía vivía también el obrerismo (“socialismo democrático”) del APRA temprano.

La revista está muy lejos del “idiotismo” mencionando por Soto. Enrique de la Osa por su artículo de agosto de 1928, contra Machado (“*Dictador? ¡Sí, dictador!*”) fue encarcelado y la revista fue prohibida. Y los de *Atuey* lucharon en los años crueles (1929-1933) contra Machado, el mismo De la Osa estuvo de nuevo encarcelado en 1931 y en 1933 también.¹¹

En otro lugar, Lionel Soto ya tiene otra, más positiva opinión de las “huellas” apristas:

*“No obstante, el aprismo como núcleo de una ideología, dejó rastros en ciertos agrupamientos políticos surgidos durante o después de la Revolución de 1933. Gajos de esta ideología y de sus concepciones políticas, más a la izquierda o más a la derecha, podemos encontrarlos en la organización filofascista ABC, en el nacional reformista PRC, e incluso, en la nacionalrevolucionaria Joven Cuba. Más allá, aún, podemos seguir sus huellas hasta 1947, en la fundación del Partido del Pueblo Cubano (Ortodoxo).”*¹²

José Antonio Tabares del Real, hablando sobre las primeras semanas del 1935, escribe lo siguiente:

“La oposición creó un denominado Frente Único Revolucionario para negociar con el régimen. El Frente lo integraron delegados de ABC, PRC(A), Universidad de Habana, APRA, Joven Cuba y algunas organizaciones menores...”

Y, durante estas negociaciones, dice Tabares:

*“La dictadura, el ABC, los auténticos y los apristas se confabularon para impedir al Partido Comunista la exposición de sus criterios ante las partes en la conferencia.”*¹³

Esta cita de Tabares señala que el PAC tenía peso y prestigio políticos. Y, que no formó parte de “las organizaciones menores.”

Tabares, en su otro libro, escribe lo siguiente:

“No faltaron elementos y grupos pseudorevolucionarios y reformistas que hicieron el juego al imperialismo y a la oligarquía cubana, atacando a la revolución cuando ella estaba recién herida. Entre esos núcleos estuvo el denominado Partido Aprista Cubano, inspirado en la tesis

¹⁰ ANDERLE, *Algunos problemas*, 7-22.

¹¹ VALLENAS, *op. cit.*

¹² SOTO, *op. cit.*, 486.

¹³ TABARES, *La revolución*, 231.

del APRA, movimiento de pretensiones continentales fundado algunos años antes por el agente norteamericanista Haya de la Torre."¹⁴

La calificación de Tabares es injusta en el caso de Haya de la Torre de los 30 años cuando argumentó con Julio Antonio Mella quién criticó a Haya y –según Tabares– “previó” su “trayectoria proimperialista”.¹⁵

Según Tabares del Real, ¿el Partido Aprista Cubano hubiera sido proimperialista?

En este caso ¿qué significa en la cita de Tabares la expresión “*pseudo-revolucionario*”? Es una calificación peyorativa o una opinión insegura con algunos elementos positivos?

Sin embargo, la posición del PAC en los primeros días de mayo de 1935 fue muy firme por “*el extremismo catastrófico de los comunistas*”, como escribieron en su declaración de 7 de mayo de 1935.

Esta opinión del PAC fue una reacción comprensible y justa de la huelga de marzo de este año organizada por los comunistas y su centro sindical, el CNOC, que sufrió derrota y las otras fuerzas democráticas también perdieron su legalidad, y nació la dictadura militar de Batista.¹⁶

Tabares, en su opinión, naturalmente motivó la fecha también: el día siguiente a la declaración (“*24 horas antes de Morillo*”) del Partido Aprista Cubano mataron a Antonio Guiteras –jefe de Joven Cuba, el líder más dinámico y carismático del campo antiimperialista nacional. Sin embargo, el asunto revolucionario fue “*recién berido*”.

Las contradicciones e interrogantes de los dos prestigiosos historiadores cubanos me inspiraron a releer mis fichas de Archivo, mis documentos, las notas de la prensa etc., consultando la literatura más reciente – para no solamente releer sino *reinterpretar* el papel y carácter del Partido Aprista Cubano en los años treinta.

En las próximas líneas quisiera presentar las observaciones preliminares de mis lecturas y meditaciones.

1. Los acontecimientos políticos de los años treinta tienen un carácter caleidoscópico. Gran dinamismo, cambios políticos y conflictos crueles, fuertes movimientos de masas, nacimiento de los diferentes partidos, una búsqueda permanente de un programa adecuado a la situación política, discusiones sobre la posible vía de la revolución, sobre las formas de cooperación de los partidos revolucionarios y reformistas, etc.

¹⁴ TABARES, *Guiteras*, 453.

¹⁵ Julio A. MELLA, “Comunismo, leninismo o ‘arpismo’ ingenuo”, in: *Pensamiento revolucionario cubano*, La Habana, 1971, Tomo I, 337-353.

¹⁶ CANTÓN NAVARRO, *op. cit.*, 119-124.

El abanico de los partidos recién nacidos es muy amplio en los años treinta: Joven Cuba, PRC(A), Partido Aprista Cubano, Partido Agrario Nacional, Unión Socialista Obrera de Cuba (socialistas), Partido Bolchevique Leninista (trotskistas), Izquierda Revolucionaria, ORCA, ABC, etc.¹⁷

2. Existen algunos *factores estables y permanentes* en estos cambios caleidoscópicos. En primer lugar, los factores importantes son el hombre fuerte, Batista y el ejército, las posiciones, intereses y cambios ("*buena vecindad*") de los EE.UU y sus aliados oligárquicos de Cuba.

El otro factor estable fue el Partido Comunista de Cuba que, en este tiempo, tiene gran influencia entre las masas cubanas, tiene un centro sindical muy fuerte (CNOC) y, al mismo tiempo, puede contar con el apoyo e influencia de la Internacional Comunista (Komintern). Aunque este lazo es uno de los factores de su debilidad también: como partido fue solamente *una sección* de la Komintern, se realizó y se adaptó a la línea internacional de Moscú.

En los años treinta, hasta 1934, el PCC luchó con el lema exclusivista y muy sectario –"*clase contra clase*"– sin aliados por los soviets y por la dictadura del proletariado. La adaptación al viraje político de la Komintern entre 1935-36 ("*política del Frente Popular*") en el caso del PCC fue muy contradictoria, además sus nuevos intentos de actuar por un *frente unido* y/o por un *frente popular* no tuvieron crédito en los partidos de oposición que fueron atacados en los últimos años o hasta en los últimos semanas o días. Los comunistas, entre los partidos antiimperialistas de Cuba, perdieron su confianza y su ambición permanente de dirigir "el proceso revolucionario" –el problema de la *hegemonía*– se cuestionó sus intentos sinceros y su credibilidad.

Sin embargo, los partidos mencionados entendieron que la lucha contra la dictadura militar era posible solamente con cooperación, en un frente unido y solamente la unidad política tendría éxito.

En este intento de cooperación podemos ver diferentes variaciones entre 1935-1936 pero (principalmente después de la muerte de Guiteras) la mayoría de los partidos guardó la distancia con el PCC.¹⁸

3. En este espacio político tenemos que colocar el Partido Aprista Cubano.

Según Robert J. Alexander, el APRA peruano fue uno de los partidos *nacionalistas reformistas*, como el mismo el cubano PRC(A) también. Alexander

¹⁷ *Ibidem*, 121-122. Ádám ANDERLE, *A munkásmozgalom története Latin-Amerikában. 1870-1959* [La historia del movimiento obrero en América Latina. 1870-1959]. Budapest, 1982, 267-270.

¹⁸ ANDERLE, *Algunos problemas*, 23-29, 43-74. El Partido Comunista del Perú tenía problemas semejantes. Ádám ANDERLE, "Comunistas y apristas en los años treinta en el Perú", *Acta Historica*, T. LXIII, Szeged, 1978, 43-103.

Menciona sólo con brevedad el Partido Aprista Cubano, como uno de los partidos “*más notables*”.¹⁹

Pero, en el caso del PAC, tenemos que matizar la valoración de Alexander. Aunque como método rechazó los métodos violentos y la lucha armada, su posición es firmemente patriótica y antiimperialista. Luchó por una *democracia popular* que imaginó como una democracia funcional, sin pluralismo de los partidos. En este sentido, el PAC podemos calificarlo como una *formación de la izquierda* en que se encontraron corrientes reformistas y revolucionarias también.²⁰

El Partido Aprista Cubano nació después de la caída de Machado, en el período de Céspedes (entre 12 de agosto y 4 de septiembre de 1933). Como partido apareció en septiembre de 1933. En su Dirección Ejecutiva encontramos entre otros a Enrique de la Osa, Raúl Primelles, Alberto Arredondo, Guillermo Zéndeguí, Alfredo Noguiera.²¹ El PAC tenía comités en las provincias también.

Recibieron en este primer período también el apoyo personal de Enrique José Varona, destacado pensador cubano que en este período se declaró aprista.²²

Los miembros de PAC son intelectuales de la clase media urbana. En sus primeros documentos (*Declaración y Principios*, *El Aprismo ante la realidad cubana*) definieron su lugar en la vida política de Cuba. Rechazaron las “influencias extranjeras” (=es decir el comunismo): “*estamos lejos de la demagogia extremista que aboga por la instauración de un “gobierno soviético de obreros y campesinos”*”, escribieron y, recalcaron que el PAC es partidario de *medios legales*.

Y, aunque el PAC tenía fraseología obrerista y marxista y hablaba sobre el socialismo y la lucha antiimperialista, ya que el proletariado era “numéricamente débil”, según ellos, la revolución la dirige la clase media, declararon en su documento.²³

¹⁹ Robert J. ALEXANDER, *Latin American Political Parties*. New York-London-Toronto, 1973, 180-197, 280-290. Sobre el PAC, 282. El mismo autor: *Aprismo. The ideas and doctrines of Victor Raúl Haya de la Torre*. Kent, 1973.

²⁰ El PAC en diciembre de 1934 fundó el FUTURO, “un semanario político de la izquierda” dirigido por Enrique de la Osa y Guillermo de Zéndeguí. El FUTURO actuaba, “sin infantilismo de los extremistas” y quería “integrar y canalizar los diferentes esfuerzos por el camino de la lucha nacionalista, reivindicadora de nuestra economía, detentada por el capital extranjero.” Archivo Nacional de Cuba. Fondo especial, Leg. 24. núm. 4.

²¹ ANDERLE, *Algunos problemas*, 29-33.

²² Alberto ARREDONDO, “El testimonio de Enrique José Varona”, *Repertorio Americano*. 11 de julio de 1937, XXXII, núm. 2. 24.

²³ *El aprismo ante la realidad cubana. Manifiesto a la Nación*. La Habana, 1934, 36. El folleto presentó el programa mínimo y máximo del PAC. El documento fue aprobado en julio de 1934.

Naturalmente los comunistas, los trotskistas y los socialistas atacaron al PAC como un *nuevo rival* en la vida política.²⁴

Más tarde, en la práctica diaria, el PAC suavizó este acento obrerista aunque en su actividad recibieron gran atención *las universidades populares* (en 1933 organizaron diferentes Universidades Populares de José Martí).²⁵

El PAC organizó también su *Federación Aprista Estudiantil*. Sus líderes tuvieron una actividad muy intensiva en la prensa, publicaron su periódico llamado *Aprismo* editado por el comité de Oriente. Esta actividad recibió repercusiones muy fuertes y positivas.

En el primer período de su actividad se constata la influencia directa del APRA *peruano*, pero el PAC adaptó estas ideas para la realidad cubana y actuaba en la política buscando los aliados en su lucha.

En sus escritos, al mismo tiempo, utilizó las ideas de Martí y la teoría de la democracia funcional del APRA – orientando el pensamiento sobre las formas del posible Estado antiimperialista.

El socialismo suyo fue influido por Lázaro Cárdenas. Alberto Arredondo escribió sobre esto: “*Cárdenas representa la rectificación socialista: municipios funcionales, democracia económica, frente único clasista en todos los organismos del Estado...*” Cárdenas, dice Arredondo, “*...va a también a la unión de todas las fuerzas revolucionarias de México por medio del frente popular...*”.²⁶

Las visiones apristas de la democracia social y económica aceptaron otros partidos antiimperialistas de Cuba también. En este sentido, la importancia del PAC estaba en la orientación ideológica de la escena política cubana.

En 1935 había una interesante discusión entre el diario *Masas* y el semanario aprista *El Futuro*. Juan Marinello en el periódico comunista *Masas*, ya acercándose a los comunistas, hablando sobre el contenido de la revolución actual habló sobre *dos etapas* diferentes. Según él, (y, según los comunistas) el primer período realiza las tareas de *la revolución burguesa*, mientras que el segundo ya tiene tareas de *la revolución socialista*.²⁷

Pero, para los comunistas este lema sobre el primer período tenía solamente *sentido táctico* – como decían. Los apristas rechazaron esta teoría de dos ciclos

²⁴ ANDERLE, *Algunos problemas*, 33-38.

²⁵ La cuarta *Universidad Popular José Martí* se abrió en septiembre de 1935 en Santiago de Cuba. El mismo año nació el *Sindicato Aprista de Estudiantes*. SEASAC, septiembre de 1935. núm. 2. Archivo Nacional de Cuba. Fondo Esp. Leg. 55. núm. 2. El periódico SEASAC. (“*Sólo el Apra salvará a Cuba*”). Es un órgano aprista dirigido por Juan Pérez. El lema ha parafraseado la versión peruana y, quizás, señaló las ambiciones irreales apristas de Cuba también.

²⁶ Alberto ARREDONDO, “Cárdenas visto por Cuba”, *Repertorio Americano*, (24 de abril de 1937) XXXII, núm. 16, 247, 250.

²⁷ *Futuro*, 4 de febrero de 1935.

porque deseaban una auténtica *revolución democrática y popular* – además no tenían confianza en los comunistas.

En los años 1935-1936 el PAC ya actuaba por un *Frente Único* de los diferentes partidos antiimperialistas de Cuba. “*La JC, PAN, IR, PAC han acordado dirigir una invitación a la PRC para la formación de un Frente Único contra el imperialismo y la reacción. Los auténticos tienen la oportunidad de definir su posición a este respecto. Después de la conocida respuesta del PRC, con la asistencia o no del PRC, decidirán sobre la invitación al PRC, dada la actual situación política, esta es la forma más efectiva de ir hacia el Frente Único.*” Pero el PRC(A) tenía otra táctica. En las primeras semanas de 1936 firmó un pacto con Joven Cuba. El Partido Comunista declaró su intento de entrar en este pacto, acentuando la colaboración de todos los partidos antiimperialistas: APRA, Joven Cuba, PRC, IR, etc.

Al mismo tiempo el PCC en la *Bandera Roja* declaró la necesidad de una *alianza electoral* desde la segunda parte de 1935, mientras tanto en otoño, ayudando por la propaganda de *Bandera Roja*, boicoteó las elecciones. Pero ya en mayo de 1936 los comunistas ya hablaron de nuevo sobre un *Frente Popular* para luchar por un gobierno popular revolucionario.²⁸

Después de los intentos fracasados de crear un frente común en la lucha nacional antiimperialista, en los últimos meses de 1936 nació *otra alternativa, la fusión* iniciada por Grau San Martín.²⁹ Es decir, la fusión con el partido más fuerte, con el Partido Revolucionario Cubano (Auténtico).

En el partido aprista cubano había una discusión sobre este tema: en febrero de 1937 la mayoría todavía rechazó la fusión y en junio y julio preparó un *Bloque Revolucionario Popular* junto con El Partido Nacional Agrario, con la Unión Revolucionaria (organización legal de los comunistas) y con una fracción del PRC Auténtico (Organización Auténtica, dirigida por Prío Socorras). En su documento común declararon la esperanza de que Grau San Martín va a aceptar su invitación también. Pero el líder de los auténticos rechazó esta invitación³⁰ y, por fin, en noviembre se realizó este acto de fusión. El Partido Aprista Cubano entró en PRC(A), perdiendo su entidad propia. Y la mayoría de los partidos

²⁸ “El Frente Único”. *SEASAC*, septiembre de 1935, *Bandera Roja*, 26 de marzo de 1936. ANDERLE, *Algunos problemas*, 57. *Por el cambio de táctica. El Partido Comunista ante el Pacto de México y la Asamblea Constituyente*. (1 mayo de 1936. Un folleto de 16 páginas. Archivo Nacional de Cuba, Fondo Esp. 12/42.)

²⁹ El concepto de Grau San Martín en *Partidos de Frente Unido para Indoamérica (APRA)*. México, 1938. El folleto tiene 17 páginas.

³⁰ Bloque Revolucionario Popular. *Manifiesto al Pueblo de Cuba y Bases Fundamentales de su Programa*. 19 de julio de 1937. Véase José Antonio CANTÓN NAVARRO, *Cuba. El desafío del yugo y la estrella*. La Habana, 1996, 126.

pequeños de la oposición –el Joven Cuba también– eligieron esta fusión entrando también en PRC(A).³¹

Con este proceso de fusiones nació una nueva formación política: *el partido-frente* que propagaron por primera vez los apristas peruanos. Y, probablemente los apristas cubanos utilizaron en su última independiente proposición esta teoría cuando propusieron a los comunistas cubanos que entrasen en el PRC(A) que –según ellos– era, en sí mismo, un Frente Popular.³²

El PCC reaccionó con fuerte nerviosidad y valoró la idea como provocación de los apristas. Pero esta sugerencia no fue una idea diabólica. En China, el Partido Comunista de China en 1937 entró en el Guomindang (Partido Nacional de China) debido a la lucha exitosa contra los invasores japoneses. Además, en México el marxista líder obrero, Lombardo Toledano, jefe de CTM con su centro sindical entró también en el partido de Cárdenas, el Partido de la Revolución Mexicana (1938).³³

Los apristas cubanos desde 1937 continuaron ya su actividad política en el PRC(A) e influyeron fuertemente su formación ideológica con los principios apristas.

Pero en los años posteriores la vida de los ex-apristas nos presenta diferentes caminos. Alfredo Noguera, por ejemplo, actuaba como senador del PRC(A) y, más tarde, llegó a ser ministro de Batista. Alberto Arredondo, quien ya en los años treinta representó una firme posición anticomunista, se corrompió y murió en Miami.³⁴

Otros, sinceramente patriotas y antiimperialistas como de la Osa o Primelles, “*continuaron con Chibas en el Partido del Pueblo de Cuba, Ortodoxos y más tarde con Fidel Castro luchando por una Cuba independiente.*”

Finalmente, quisiera plantear *una hipótesis* para su meditación.

³¹ Marcos DÍAZ, *El P.R.C. y los Frentes Populares*. La Habana, 1938, 12-15. Es interesante que el documento del pacto lo firmaron todos los jefes del PAC y PRC(A) con una excepción: en los documentos falta la firma de Grau San Martín.

³² “Una respuesta al Partido Aprista Cubano”, *Bandera Roja*, 16 de marzo de 1936. Archivo Nacional de Cuba, Fondo Esp. III/67. El PAC propuso la disolución del PCC, eso explica el término.

³³ Haya de la Torre ya desde los años 20 imaginó la lucha antiimperialista en un *partido-frente* y, para él el prototipo de este modelo fue el Guomindang chino. Nosotros tenemos otra hipótesis. Según nuestra opinión, el verdadero prototipo temprano de este modelo del partido populista (partido-frente) fue el PRC de José Martí (1892). Por eso, a Grau San Martín, el motor de esta idea, no tenía que estudiar ni el modelo chino ni el peruano. HAYA DE LA TORRE, “El APRA y Kuo Min Tang”, in: *Atuey*, agosto de 1928.

³⁴ Raúl ROA, “Discurso sobre Enrique de la Osa”, *Granma*, 12 de junio de 1975. Véase Ádám ANDERLE, “A reformizmus Kubában” [El reformismo en Cuba], in: Ádám ANDERLE (ed.), *Tanulmányok Kuba történetéből* (ed.) Szeged, 1985, 37-51.

En el caso del *Movimiento de 26 de Julio* y, en el caso del Estado revolucionario cubano sería útil investigar las influencias apristas de los años treinta.

Con una observación. En esta década todos los partidos revolucionarios antiimperialistas y patriotas tenían visiones semejantes sobre un modelo futuro: partido-frente, democracia funcional (es decir, democracia económica y social, igualdad racial, el papel central del Estado en el proceso de modernización, antiimperialismo, etc.) En este sentido todos los partidos de esta corriente son – en cierto sentido– “apristas”.

Es interesante por ejemplo, que en los años treinta, en las visiones sobre el futuro los partidos revolucionarios o reformistas no había planes sobre pluralismo de partidos. Como en el caso de José Martí quien también imaginó la república independiente solamente con su Partido Revolucionario Cubano. En este sentido, el partido de Martí ya es un partido-frente. Por eso –y por otras razones– tenemos la impresión que existen ciertas coincidencias entre las visiones políticas de José Martí y el aprismo.

Pero, tengo la impresión personal también de que el Estado revolucionario de Fidel Castro fue influido no solamente por las ideas de Martí sino también por los conceptos apristas, construyendo un Estado a base de la *democracia funcional*, integrando también –*por fusión*– los dos partidos antiimperialistas, *Partido Socialista Popular (comunistas)* y *Directorio Revolucionario* en un partido-frente.

Es decir –según mi hipótesis–, en el modelo del Estado de la Cuba revolucionaria influyeron fuertemente las ideas de los años treinta. Y, en este sentido, el Estado revolucionario cubano es un producto *autóctono* cubano y latinoamericano.

NEXOS ENTRE MÉXICO Y EUROPA CENTRO-ORIENTAL

MÓNICA SZENTE-VARGA

Universidad de Panonia

Abstract

The first diplomatic and consular relations were established between Mexico and the Habsburg Empire in the 1800's, motivated basically by commercial reasons and dynastic interests. These got to an abrupt end with the execution of Emperor Maximilian in Querétaro in 1867, and diplomatic relations were resumed only decades later, in 1901, which is, in fact, our starting point. This essay examines the development of diplomatic relations between Mexico and Central-Eastern Europe from the beginning of the 20th century until nowadays. It is divided into chronological chapters, where we study bilateral relations in the coordinates of the following periods: beginning of the century, the period between the two world wars, the Second World War, Cold War and recent years. The investigation is based on documents of the Ministry of Foreign Affairs of Mexico (SRE-AHD) and of the Hungarian National Archive (MOL).

Principalmente con base en las colecciones del Acervo Histórico Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México (SRE-AHD) y del Archivo Nacional Húngaro (MOL)¹, y en el marco cronológico que abarca desde principios del siglo XX hasta la actualidad, este ensayo estudiará el desarrollo de las relaciones diplomáticas entre México y la región de Europa Centro-Oriental. Los orígenes de dichos nexos se remontan al siglo XIX cuando los primeros contactos diplomáticos y consulares fueron creados entre México y la entidad más grande en la región, el Imperio Habsburgo, motivados desde el viejo continente por intereses comerciales así como por razones dinásticas. Durante lo que vino a ser el segundo imperio en México,² encabezado por Maximiliano de Habsburgo entre 1864 y 1867, el Imperio Habsburgo, liderado por Francisco José, hermano mayor de Maximiliano, abrió una legación en la Ciudad de México (1864) y un consulado en Veracruz (1865).

¹ Magyar Országos Levéltár.

² Brasil y México fueron los únicos países cuya independencia no significó automáticamente la creación de una república, sino que tuvieron también periodos bajo régimen imperial.

1. Relaciones diplomáticas entre 1901 y 1918/19

Las oficinas establecidas en los 1860 tuvieron una vida muy breve debido a la pérdida del poder y al subsiguiente fusilamiento de Maximiliano. Varias décadas tuvieron que transcurrir para que los vínculos diplomáticos entre los Habsburgo y México, rotos desde la caída del segundo imperio, fueran restablecidos finalmente en 1901.³ Las razones para el acercamiento incluían el creciente interés de la Monarquía Dual Austro-Húngara hacia América Latina, sobresaliendo como atractivos especiales los abundantes yacimientos minerales y el deseo de la Monarquía de buscar nuevos mercados, y tal vez nuevos potenciales destinos para su corriente emigratoria. México, por su parte, consideraba a Austria-Hungría un país clave en el mantenimiento del *status quo* en Europa. Además, hay que recordar que eran los años del porfiriato, y existía una innegable atracción hacia Europa y lo europeo, y el viejo continente se había convertido en sinónimo de lo sofisticado, de lo desarrollado y de lo avanzado. No tener lazos diplomáticos con un país de alrededor de 700.000 km² en esta Europa hubiera sido una contradicción.

Naturalmente, también desempeñaron papeles importantes en la reanudación de las relaciones bilaterales, lo que podríamos calificar como factores de corte personal. Por ejemplo, la amistad entre Porfirio Díaz y el Conde Carl Khevenhüller-Metsch,⁴ originada en la década de mil ochocientos sesenta, cuando el aristócrata europeo estaba en México como uno de los voluntarios de Maximiliano.⁵

En 1901 se inauguró en Querétaro la capilla expiatoria de Maximiliano y llegaron a México para la ocasión varias personalidades, entre ellas el propio Conde Carl Khevenhüller-Metsch. Su presencia facilitó las conversaciones, que ya con toda seguridad se encontraban en fases avanzadas, puesto que ese mismo año los dos países decidieron reanudar sus lazos diplomáticos. México abrió una representación en Viena y la Monarquía Dual una legación en la Ciudad de México. Durante las casi dos décadas que funcionó esta última oficina, Austria-

³ SRE-AHD, exp. 17-19-69.

⁴ (1840?-1905). El diario de las experiencias del príncipe en México fue publicado en 1983 en Austria bajo el título *Mit Kaiser Max in Mexiko*, seguido por una edición mexicana: Brigitte HAMANN, *Con Maximiliano en México. Del diario del príncipe Carl Khevenhüller, 1864-1867*, México, FCE, 1989.

⁵ Sobre los voluntarios húngaros que acompañaron a Maximiliano, véase Katalin JANCsó, "Magyarok Habsburg Miksa, mexikó császáranak szolgálatában. Külföldi csapatok Mexikóban a II. császárság idején", *Tiszatáj*, 2011/1, 72-79.

Hungría tuvo en total seis representantes⁶ –entre ellos 2 barones y 3 condes–, todos diplomáticos con bastante experiencia profesional que llegaron a pasar solamente un tiempo corto en México –un año o dos– con la excepción del último enviado, Kálmán Kánya, quien permaneció en el puesto casi cinco años y medio.⁷ México por su parte no necesariamente nombró diplomáticos profesionales. La importancia del primer enviado, por ejemplo, no se derivó de sus conocimientos profesionales sino más bien de su parentesco, ya que era cuñado del Presidente Díaz. Desafortunadamente esto también implicó que se trataba de una persona bastante mayor, que falleció muy pronto, en 1902. De hecho, aparentemente el puesto en Viena no trajo mucha suerte para los representantes mexicanos, puesto en el que del total de cuatro enviados, tres murieron durante su gestión.⁸

Después de la muerte de Miguel Covarrubias en 1917, México no mandó nuevos representantes sino que, ahorrando gastos, encargó los asuntos de la Monarquía al enviado en Alemania,⁹ cambiando así a una representación concurrente, una clara señal de su decrecida atención. De hecho, la segunda mitad de los años 1910 trajo consigo un creciente desinterés en ambas partes sobre sus contactos de ultramar y un aumento de atención hacia los asuntos internos, con una concentración en su propio entorno, en México por la Revolución y en la Monarquía por el conflicto armado estallado en 1914. La Primera Guerra Mundial no solamente “distrajo” a Austria-Hungría, sino que tuvo otras consecuencias. Por ejemplo, mostró ante el mundo que la Monarquía no era tan poderosa como se pensaba, puesto que necesitaba el apoyo de Alemania, volviéndose cada vez más dependiente. (Esto con toda seguridad desempeñó igualmente un papel importante en la decisión mexicana de 1917 de dejar únicamente una representación concurrente.) Por otra parte, la guerra obstaculizó gravemente el transporte trasatlántico de personas, productos e información por años. Los lazos bilaterales entre México y la Monarquía se

⁶ En orden cronológico: Gilbert Hohenwart, Jaroslav Wiešnievski, Karl Giskra, Miksa Hadik, Ferenc Riedl y Kálmán Kánya. Fuente: SRE-AHD, expedientes personales. Variaciones de nombres: Giskra, Charles de; Riedl, Franz von, y Hadik de Futak, Max.

⁷ Para más detalle, véase Ádám ANDERLE–Monika KOZÁRI, *A Monarchia utolsó követe. Kánya Kálmán Mexikóban, 1914-1919*, Szeged, 1ª ed., 1990, 2ª ed., 1996, 120. En español: *Un húngaro en el México revolucionario*, México, Edamex, 1999, 220 págs.

⁸ José De Teresa y Miranda (m. 1902), Jesús Zenil (m. 1905) y Miguel Covarrubias (m. 1917). Sólo Gilberto Crespo y Martínez continuó su carrera, y se hizo enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de México en Washington (1911), ocupando así uno de los encargos más importantes de su país. Fuente: SRE-AHD, expedientes personales de: De Teresa y Miranda, José (5-13-33); Zenil, Jesús (L-E-1347-8); Covarrubias, Miguel (27-18-210) y Crespo y Martínez, Gilberto (1-19-11).

⁹ Rafael Zubaran Capmany.

aflojaron, pero no se soltaron hasta finales de la década. Es interesante mencionar que, en varios casos, el Servicio Exterior y las representaciones austro-húngaras sobrevivieron la disolución de la Monarquía, incluso durante todo un año. La legación en la Ciudad de México, por ejemplo, sólo se cerró en el verano de 1919.

2. Relaciones diplomáticas entre 1919 y 1945

A principios de los años veinte, en lugar de nexos entre México y Europa Centro-Oriental, debemos hablar más bien de la falta de ellos. Las representaciones de la Monarquía ya no funcionaban, y el establecimiento de nuevas relaciones tardaba, porque México, tras la Revolución, y particularmente la región de Europa Centro-Oriental, tras la guerra, necesitaban un período de recuperación.

Los cambios europeos fueron impresionantes. La Primera Guerra Mundial ocasionó la caída de los Romanov en Rusia, de los Hohenzollern en Alemania y de los Habsburgos en Austria, así como la disolución de la Monarquía Dual. Se efectuó una mayor reorganización de fronteras en la región, con cambios tanto en el tamaño como en la cantidad de los países. El número creció espectacularmente al aparecer y/o reaparecer entidades independientes en lugar de los grandes imperios. Para 1920 encontramos los siguientes estados en Europa Centro-Oriental: los tres países bálticos que se independizaron de Rusia; la restablecida Polonia, que había desaparecido de los mapas europeos a finales del siglo XVIII; la recién formada Checoslovaquia, de composición multiétnica; otro estado multiétnico, el Reino de Serbia, Croacia y Eslovenia, desde 1929 llamado Yugoslavia; Hungría, Rumanía, Bulgaria y Albania. Vale la pena mencionar que, entre Lituania, Polonia y el mar Báltico, se encontraba un enclave alemán, Prusia Oriental.

Checoslovaquia

Entre todos los países mencionados, el capital inicial de Checoslovaquia era el más significativo. Heredó una quinta parte del territorio de la Monarquía Austro-Húngara, pero con aproximadamente el 70% de su capacidad industrial.¹⁰ Consecuentemente, la recuperación del país fue rápida después de la guerra, y ya para 1924 alcanzó los niveles de producción de la pre-guerra. La estable situación económica permitió que el país se abriera y pudiera crear conexiones con lugares relativamente lejanos, como los países latinoamericanos.

¹⁰ En algunas ramas este porcentaje era aún más alto, por ejemplo, 90% de la industria vidriera y de porcelana, 80% de la industria azucarera y 75% de la industria textil y química. Fuente: Emil PALOTÁS, *Kelet-Európa története a 20. század első felében*, Budapest, Osiris, 2003, 265.

En México, por otra parte, obviamente despertó interés Checoslovaquia, como el país más desarrollado y más industrializado de la región. Las relaciones diplomáticas fueron establecidas hace 90 años, en 1922.

Hungría

La disolución de la Monarquía Dual significó la desaparición de la unidad económica que representaba y la ruptura de las ligas tradicionales de intercambio, todo lo cual afectó mucho a Hungría. Su situación se complicó aún más con las pérdidas de territorio que implicó el Tratado de Versalles. Se necesitó una completa reestructuración interna. El resultado fue crisis económica, inflación, desempleo y una significativa reducción en el nivel de la vida en general. Hungría solamente pudo salir adelante a través de un préstamo internacional, que hizo posible una estabilización de la moneda y de la vida económica para 1924-25.

El establecimiento de los contactos diplomáticos húngaro-mexicanos fue precedido por la normalización de los vínculos consulares en 1925, cuando Hungría abrió un consulado general honorario en la Ciudad de México,¹¹ eligiendo como cónsul a Cornelius Gertz.¹² Es importante mencionar que no hubo necesidad de que México abriese una oficina en Budapest, puesto que su consulado en la capital húngara, fundado todavía en tiempos de Austria-Hungría, siguió funcionando a pesar de la Primera Guerra Mundial y aún después, a pesar de la inestabilidad y la violencia que caracterizaban al país, especialmente entre 1918 y 1922. El consulado sobrevivió, entre otras cosas, la disolución de la Monarquía Dual y la formación de la Hungría independiente, la revolución burguesa de 1918, la Revolución Bolchevique de 1919, el terror rojo, la llegada de las fuerzas rumanas hasta la capital, la toma del poder por las fuerzas conservadoras, el terror blanco, el regreso a la forma de estado de reino (esta vez sin rey), dos intentos furtivos de Carlos IV de Habsburgo por recuperar su trono húngaro, y el Tratado de Trianon. Sobra decir que la situación económica tampoco era muy prometedora. No obstante, el cónsul, Dr. János Sömjén,¹³ siguió activo. Su persona y gestión –que duró hasta su muerte en 1929– dieron continuidad a los lazos entre México y Hungría.

¹¹ MOL, K106 73cs.

¹² (1867, Tetenbüll – 1944, Ciudad de México). Residente en México desde 1890, fue empleado y más tarde director de la compañía Sommers & Hermann Co. Fungió también como presidente de la Cámara Mexicana de Industriales y fue uno de los fundadores del Banco de México. Adoptó la nacionalidad húngara en 1934.

¹³ (1871-1929). Abogado, intérprete oficial de las legaciones de Francia y de España en Budapest, vicecónsul honorario de México (1910-12) y cónsul honorario de México en Budapest (1912-29). Dotado con un don extraordinario para los idiomas, manejaba, aparte del húngaro, el

Las relaciones diplomáticas fueron formalizadas sólo hasta 1926, y se materializó el nombramiento de embajadores concurrentes, László Széchényi¹⁴ por parte de Hungría, con oficina en Washington, y José Manuel Puig Casauranc¹⁵ como embajador de México, desde Roma. Sin embargo, el conflicto cristero puso obstáculos a la continuidad en el desarrollo de dicho acercamiento. Los eventos en México recibieron bastante publicidad negativa en Hungría,¹⁶ especialmente en la prensa católica húngara. Hubo inclusive una manifestación en la capital húngara en pro de los católicos mexicanos y, finalmente, para 1928 el conflicto cristero se convirtió en un asunto político.¹⁷ Las comarcas mandaron una solicitud al Parlamento pidiendo la intervención del gobierno húngaro ante la Sociedad de Naciones.¹⁸ La propuesta llegó a la cámara alta y fue aceptada en versión modificada, solicitando meramente que el ministro húngaro del exterior diera a conocer la protesta de la cámara cuando y como él considerase pertinente. La decisión del ministro, de informar al Vaticano sobre la declaración, cuadró armónicamente con la política exterior húngara, que se ajustó —sin ser muy activa— a la política del Vaticano con respecto a los eventos mexicanos. Esto sin embargo obstaculizó el desarrollo de los nexos estatales húngaro-mexicanos, y resultó en la postergación del nivel que habían alcanzado los contactos bilaterales hacia julio de 1926. Así, por el momento hubo solamente embajadas concurrentes,¹⁹ y un consulado en cada país. Éstos últimos fueron cerrados en 1941, debido al desarrollo del conflicto militar.

francés, el español, el alemán, el inglés y el italiano. En 1910 publicó un diccionario bajo el título *Diccionario húngaro-francés, especializado en los campos de derecho, administración pública, comercio y asuntos financieros, acompañado por ejemplares de formatos oficiales franceses*. Tras su muerte, la familia solicitó y obtuvo el manejo del consulado.

¹⁴ Aristócrata húngaro, nacido en 1879. Presidente de la Liga Nacional para la Protección de los Niños (Országos Gyermekvédelmi Liga), delegado del gobierno y miembro perpetuo de la cámara alta del Parlamento, entre otros cargos. Desde 1921 hasta 1934 fue enviado extraordinario y ministro plenipotenciario en Washington y desde 1926 estuvo acreditado ante el gobierno mexicano en forma concurrente.

¹⁵ Nació en 1888 en Ciudad del Carmen, Campeche. Cirujano, diputado, senador, Ministro de Educación y de Industria y diplomático. Embajador de México en Italia (concurrente en Hungría desde 1926), en los Estados Unidos y en Argentina. Murió en 1939 en la Ciudad de México.

¹⁶ Véase Mónica SZENTE-VARGA, “El reflejo de la primera guerra cristera de México en Hungría”, *Acta Hispanica* VII, 2002, 119-135.

¹⁷ El objetivo declarado fue la protección de los católicos mexicanos pero naturalmente existió también un objetivo oculto, lograr que Hungría tuviera un rol en el escenario internacional.

¹⁸ Archivo de la comarca de Borsod-Abaúj-Zemplén, Hungría, Documentos del ayuntamiento de la ciudad de Miskolc, 17542 / 1928.

¹⁹ Embajadores mexicanos concurrentes en orden cronológico: José Manuel Puig Casauranc, Bernardo Gastélum, Ezequiel Padilla, Manuel de Negri, Primo Villa Michel, Manuel Téllez,

Polonia

La situación de Polonia tampoco resultó ser fácil tras la Primera Guerra Mundial, puesto que se trata de un país restablecido después de más de un siglo de inexistencia, con un territorio para organizar y administrar muy grande (sexto en Europa y primero en la región) y sin frontera oriental fija para 1918, lo que implicó la prolongación de los actos bélicos. Los límites entre Polonia y Rusia fueron finalmente decididos mediante la guerra de 1919-1921, que terminó con el Tratado de Riga. Debido a los factores anteriormente mencionados, la recuperación económica tardó en llegar hasta la segunda mitad de la década de los 1920, y como uno de los resultados de ello, los vínculos consulares y diplomáticos entre Polonia y México se dieron relativamente tarde, a finales de la década. Las relaciones fueron formalmente establecidas el 26 de febrero de 1928.²⁰ En el mismo año se abrió el consulado general de Polonia en la Ciudad de México, y en 1929 fue inaugurado el consulado de México en Varsovia. Aparte, se sabe que los enviados extraordinarios y ministros plenipotenciarios – Tytus Filipowicz por parte de Polonia y Rodolfo Nervo por parte de México– hicieron entrega de sus respectivas cartas credenciales en 1930, ya como representantes residentes.²¹

Otros países de la región

Por el momento no es posible ofrecer una vista general sobre los lazos entre el resto de los países del área y México, debido a que no en todos los casos existen investigaciones latinoamericanas sistemáticas, y consecuentemente faltan estudios sobre el tema o, en otros casos, aunque existan estudios, estos están escritos no en español sino en las lenguas maternas de los investigadores, y por ende no son necesariamente accesibles para los demás latinoamericanistas de la región.

En general, se puede decir, que estos países –principalmente agrícolas– tuvieron una recuperación bastante lenta y difícil después de la Primera Guerra Mundial, lo que les dejó un período muy corto de estabilidad y desarrollo antes de pasar nuevos apuros, esta vez traídos por la gran crisis financiera mundial, que llegó y azotó la región de Europa Centro-Oriental principalmente en la primera mitad de los treinta. La precaria situación económica, así como la falta de dinero, naturalmente disminuyeron los deseos de mantener tratos con países

Leopoldo Ortiz y Eduardo Vasconcelos. Embajadores húngaros concurrentes: László Széchenyi (1926-1934), János Pelényi (1934-1941) y György Ghika (1941).

²⁰ Información proporcionada por cortesía de la Lic. Magdalena Díaz Téllez y la Lic. Ingrid Alcántar Orizaba, SRE, Dirección General para Europa.

²¹ Datos tomados de *Relaciones México Polonia 1921/1989. Cronología y documentos*, México, SRE, 1989, 18-19.

tan lejanos como México. El nuevo curso económico favorable, que se dio solamente desde alrededor de mediados de los años treinta, fue acompañado por una creciente atención hacia Europa y en particular hacia la propia región, así como por una preparación para una posible nueva guerra. Las conexiones con América Latina claramente no eran una prioridad. Se sabe, por ejemplo, que Yugoslavia no estableció nexos diplomáticos con México hasta 1946,²² y Albania mucho más tarde, en 1974. En el caso específico de Rumanía y Bulgaria, dos reinos encabezados por dinastías de origen alemán –los Hohenzollern y los Sax-Coburgo, respectivamente– los vínculos diplomáticos con México fueron creados *después* de la gran crisis financiera pero *antes* del segundo conflicto armado mundial. La fecha del establecimiento de las relaciones diplomáticas rumano-mexicanas, que se efectuaron a nivel de legaciones, encabezadas por ministros extraordinarios y plenipotenciarios, fue el 20 de julio de 1935.²³ Esto podría parecer bastante tardío, considerando que se trata de un país neolatino con un idioma muy similar, inclusive podríamos decir, un país hermano; pero se puede entender si tomamos en cuenta las realidades económicas. Similarmente, los lazos búlgaro-mexicanos se iniciaron en la segunda mitad de la década, a partir del 6 de enero de 1938,²⁴ ya en tiempos de la *dictadura Real*.²⁵

3. Segunda Guerra Mundial

La Segunda Guerra Mundial alteró de una manera significativa los contactos entre México y la región, que al tomar caminos divergentes llegaron a separarse definitivamente, pero no cuando el propio conflicto estalló en el viejo continente o cuando los países de Europa Oriental entraron en la guerra, sino cuando el continente americano, más precisamente los Estados Unidos, fueron afectados por el conflicto armado. Tras el ataque contra Pearl Harbor, México rompió sus relaciones diplomáticas con Japón. Cuando Alemania e Italia declararon la guerra a los Estados Unidos, México contestó cortando sus nexos con dichos países. Y cuando Bulgaria, Hungría y Rumanía declararon la guerra a

²² Jefes de Misión de México ante Serbia y Montenegro, incluida Yugoslavia. Página de la Embajada de México en Serbia y Montenegro, http://www.mexican-embassy.org.rs/Embassy_list_ambassadors.html, bajado de Internet el 2 de septiembre, 2012.

²³ México y Rumanía celebran 75 años de relaciones diplomáticas, página de la Embajada de México en Rumanía, 20 de julio 2010, http://www.embamex.ro/esp/actual_75ani.htm, bajado de Internet el 2 de septiembre, 2012.

²⁴ Información proporcionada por cortesía de la Lic. Magdalena Díaz Téllez y la Lic. Ingrid Alcántar Orizaba, SRE, Dirección General para Europa.

²⁵ En referencia a la dictadura ejercida por un monarca, ya sea rey, o zar, como en el caso particular de Bulgaria, fenómeno común en la región entre las dos guerras mundiales, que se dio en Yugoslavia, Rumanía y Bulgaria.

los Estados Unidos con la idea de apoyar a las declaraciones alemanas e italianas, México no tardó en romper sus lazos diplomáticos con ellos. Por lo tanto quedó sin contacto oficial con una parte importante de Europa Centro-Oriental a partir de diciembre de 1941.

Los vínculos con Polonia también se veían amenazados por el conflicto bélico. Luciano Joubanc Rivas, encargado de negocios *ad interim* de México, se vio obligado a trasladar la legación, y llegó así a principios de septiembre, ya tras la ocupación alemana, a la ciudad de Kazimierz Dolny.²⁶ El representante mexicano finalmente abandonó el país con rumbo a Rumanía el 19 de septiembre, dos días después de la invasión soviética. Los contactos bilaterales se continuaron entonces a través de las representaciones polacas en el extranjero. México por su parte, reconoció inmediatamente al gobierno polaco en el exilio, con residencia en Londres, y en 1941 nombró a su representante ante dicha entidad.²⁷ De hecho, la relación fue tan amistosa que el General Wladislaw Sikorski,²⁸ comandante en jefe de las fuerzas polacas y presidente del gobierno polaco en el exilio, visitó México durante la guerra, en diciembre de 1942, y negoció la llegada de refugiados polacos.²⁹ Los números originalmente propuestos –20 mil, reducidos más tarde a 5 mil– no se cumplieron, y arribaron finalmente alrededor de 1500 personas, las cuales fueron instaladas en un campamento en Santa Rosa, Guanajuato, cerca de la ciudad de León.³⁰ En total, las relaciones polaco-mexicanas se pueden considerar ininterrumpidas aún en los años de la guerra.

El caso de Checoslovaquia fue un poco diferente, porque los nexos diplomáticos con México sí quedaron rotos, tras la ocupación alemana el 15 de marzo de 1939. Luego de una corta interrupción, se reanudaron en 1942, cuando México, similarmente a Gran Bretaña, Estados Unidos y la Unión Soviética, reconoció el gobierno checoslovaco en el exilio, liderado por Eduard Benes³¹ y ubicado en la capital británica. A pesar de la falta de tiempo y dinero, tanto el gobierno checoslovaco en el exilio como el polaco establecieron legaciones en México durante la guerra, para cuyo funcionamiento se basaron en

²⁶ Ciudad histórica a la orilla del Vistula, ubicada en la parte central de la actual Polonia.

²⁷ Alfonso de Rosenzweig-Díaz, en calidad de enviado extraordinario y ministro plenipotenciario.

²⁸ (1881-1943).

²⁹ *Relaciones México Polonia 1921/1989. Cronología y documentos*, 31-32.

³⁰ Para más detalle, véase Gloria CARREÑO y Celia ZACK DE ZUKERMAN, *El convenio ilusorio. Refugiados polacos de guerra en México (1943-47)*, México, [s.n.], 1998.

³¹ (1884-1948).

parte en la inmigración de sus nacionales así como en la llegada de refugiados, como lo fue en aquel momento la periodista-escritora Lenka Reinerova.³²

*“Trabajaba en la embajada del gobierno checoslovaco en el exilio, ubicada en México. Naturalmente no había mucho dinero, [precisamente] por ser un gobierno en el exilio, y la embajada era muy pequeña. Había un embajador, un canciller, yo y otro hombre. Eso era todo. [...] Trabajé en la embajada desde el día de su apertura. Primero que nada, tuve empleo. Segundo, tuve un trabajo que me gustaba hacer, y mucho, porque sentía que en México se encontraba de todo y eso era bueno, mientras en Europa había una guerra. Mi familia estaba allá. [...] En la embajada pude hacer algo, muy poquito, muy poquito, pero algo.”*³³

Al escribir sobre los contactos mexicano-checoslovacos, no se puede dejar sin mencionar que en el mismo año del restablecimiento de los vínculos diplomáticos, ocurrió la masacre nazi en el pueblo de Lidice, iniciada el 10 de junio de 1942, con la completa destrucción del pueblo y eventualmente la muerte de casi todos sus habitantes. Como símbolo de solidaridad con los checoslovacos,

*“... hubo poblados que tomaron el nombre Lidice en diferentes países. México fue el primero. Había un pueblo que se llamaba San Jerónimo Aculco y le adicionaron el nombre Lidice.”*³⁴ *El primer pueblo en el mundo.*³⁵ *Típico de los mexicanos.”*³⁶

La transición al final de la guerra, de los nexos con el gobierno en el exilio a los contactos con los gobiernos formados en los países liberados, fue mucho más sutil en el caso de Checoslovaquia, puesto que E. Beneš, el líder en el exilio, regresó a su patria tras la guerra y desempeñó un papel muy importante en la vida política hasta su muerte en 1948. En el caso de Polonia, el reconocimiento del gobierno provisional formado en el país, trajo consigo la terminación de los vínculos con el gobierno polaco en el exilio, pero no la ruptura de las relaciones entre México y Polonia, que seguían y siguen ininterrumpidas desde su establecimiento en 1928.

³² (1916-2008). Fue la continuadora y tal vez el último miembro de la tradición literaria judeo-alemana de Praga, caracterizada por literatos como Franz Kafka, Max Brod y Egon Erwin Kisch. Principalmente escribió en alemán.

³³ Entrevista de la autora a Lenka Reinerova, en inglés, realizada el 23 de agosto de 2004 en Praga. Traducción de la autora.

³⁴ San Jerónimo Lidice, Distrito Federal.

³⁵ La fecha que se tiene es 30 de agosto de 1942. Con esto, México fue efectivamente el primer país en América Latina, antecediendo a Cuba, Brasil, Ecuador, Colombia, Venezuela y Chile que también se unieron al esfuerzo de preservar la memoria de Lidice. Pero habría que aclarar que México no fue el primero en el mundo, porque Stern Park Gardens, en Illinois, tomó el nombre de Lidice el 12 de julio de 1942. Fuente: Ministerio de Relaciones Exteriores de la República Checa. http://www.mzv.cz/jnp/cz/o_ministerstvu/organizacni_struktura/utvary_mzv/specializovany_archiv_mzv/fondy_archivu/lidice_1939_1945.html, bajado de Internet el 2 de septiembre, 2012.

³⁶ Entrevista de la autora a Lenka Reinerova.

4. Relaciones diplomáticas entre 1946 y 1989

La división del mundo en dos bloques opuestos después de la Segunda Guerra Mundial, las mutuas sospechas entre ellos, la carrera armamentista, y en general la tensión internacional, no ayudó en absoluto al restablecimiento y/o estrechamiento de lazos entre México y la región de Europa Centro-Oriental. Esta última resultó además muy afectada por la guerra, puesto que varios territorios habían sido campos de batalla por un tiempo considerable y esto llevó consigo una significativa pérdida tanto humana como material. El conflicto bélico fue seguido por una aguda crisis económica, cuando obviamente la reconstrucción y la estabilidad interna tenían prioridad sobre una posible apertura de política exterior. Además, las posibilidades de dicha apertura eran muy limitadas, debido a la influencia de la Unión Soviética, a través de la presencia del Ejército Rojo, y de los partidos comunistas, que en la segunda mitad de los 1940 tomaron el poder en todos los países de la región. Ya para 1949 se completó la formación del bloque socialista. Europa quedó dividida políticamente en Este y Oeste, categorización en la que no cabía el concepto de Europa Central. En un mundo bipolar hubo una Europa bipolar.

No obstante, los países socialistas nunca fueron tan homogéneos como lo pintaba la propaganda de la guerra fría y casi inmediatamente aparecieron las primeras grietas, como por ejemplo en el caso de Yugoslavia. Se trata de un país donde los comunistas eran populares, puesto que tuvieron un papel muy importante en la resistencia y en las fuerzas de liberación, y porque contaban con un líder carismático: Josip Broz Tito.³⁷ Por lo tanto no necesitaban el apoyo –político y militar– de Moscú para llegar al poder, lo que lograron ya para 1945. Autoconfidente, el liderazgo yugoslavo siguió su propio camino hacia el socialismo, lo que trajo consigo relaciones muy tensas con la Unión Soviética y con otros países socialistas. A pesar de que hubo un cierto reacercamiento tras la muerte de Stalin, Yugoslavia no dejó de comportarse de una manera no conformista: no fue integrante del Pacto de Varsovia, en el Comecon fungió únicamente como miembro asociado,³⁸ y fue uno de los fundadores del movimiento de los no-alineados. Esto último implicó contactos exteriores diversificados y amplios, y un interés especial hacia el tercer mundo.³⁹

³⁷ (1892-1980).

³⁸ Existieron varios tipos de relaciones con el Comecon: miembro completo, miembro asociado, observador y cooperador no socialista (por ejemplo, México).

³⁹ Tito visitó México en 1963 y 1974. Durante su gestión, estuvieron de visita en Yugoslavia los presidentes Adolfo López Mateos (1964) y Luis Echeverría (1974).

Varios de los antecedentes mencionados así como la ubicación estratégica de Yugoslavia en el Mar Adriático y su potencial económico, obviamente no pasaron desapercibidos en México, para cuyo gobierno era además urgente contar con una representación en la región. Los lazos diplomáticos yugoslavo-mexicanos fueron establecidas inmediatamente después de la guerra, el 24 de mayo de 1946,⁴⁰ y a principios de la década de 1950 se abrió una embajada mexicana en Belgrado, la única en aquel momento en la región de Europa Centro-Oriental.

Aunque los nexos polaco-mexicanos y checoslovaco-mexicanos no se rompieron con la integración de ambos países al bloque socialista, obviamente sí se enfriaron. Solamente después de la muerte de Stalin, fueron elevados los vínculos al nivel de embajadas, para finales de los años cincuenta. Por lo tanto, a partir de la década de 1960, México contaba con tres embajadas en la región, en Yugoslavia, Checoslovaquia y Polonia. La reanudación de los contactos con Bulgaria, Hungría y Rumanía –países que se encontraban en bandos opuestos con México tanto en la Segunda Guerra Mundial como en la guerra fría– todavía se hizo esperar más de una década. El marco para el arreglo de dichos acuerdos fue proporcionado en parte por el descongelamiento del ambiente internacional a principios de 1970, el interés mundial suscitado por los Juegos Olímpicos de 1968, organizados por México, el crecimiento de los lazos comerciales, y la política exterior del presidente Luis Echeverría, orientada a ampliar las relaciones de su país, que resultó en la apertura de varias embajadas, por ejemplo en Vietnam y China. En cuanto a la región que nos ocupa, el restablecimiento de las los nexos entre México y Rumanía en 1973 fue seguido un año más tarde por la reapertura de contactos diplomáticos con Hungría y Bulgaria. Finalmente, el 15 de octubre de 1974, quedaron formalizados los vínculos entre México y el país más aislado y al mismo tiempo menos desarrollado de la región: Albania. Así, a partir de 1974 México tenía ya lazos diplomáticos con todos los países de Europa Centro-Oriental. En poco tiempo, con la apertura de oficinas en Rumanía y Hungría, sus embajadas en la región fueron aumentadas a cinco, número que sigue sin cambio en la actualidad.

Hungría

El 14 de abril de 1974 México y Hungría acordaron establecer relaciones diplomáticas a nivel de embajadas. Un mes más tarde se abrió la embajada de Hungría en la Ciudad de México, dirigida primero por el Dr. János Király,

⁴⁰ Relación bilateral, página de la Embajada de México en Serbia <http://portal.sre.gob.mx/serbia/index.php?option=displaypage&Itemid=117&op=page&SubMenu=>, bajado de Internet el 2 de septiembre, 2012.

encargado de negocios *ad interim*.⁴¹ En 1975 fueron nombrados los primeros embajadores, Ulises Schmill Ordoñez, concurrente desde Viena, y Zsiva Peják, quien fue directamente a la Ciudad de México, donde le encontramos a la cabeza de la representación húngara a partir del 2 de julio de 1975.⁴² Todavía transcurrió otro año antes de la apertura de la embajada de México en Budapest, que se efectuó finalmente el 30 de septiembre de 1976. El primer embajador mexicano residente en Budapest fue Roberto de Negri Yberri.

5. Situación actual

La décadas de los 1980 y 1990 trajeron consigo una extraordinaria transformación política y económica en la región. Se fue el Ejército Rojo, cayó el sistema unipartidario que marcó las cuatro décadas que siguieron a la Segunda Guerra Mundial, se efectuó el cambio hacia la economía de mercado, etcétera. En total, el bloque socialista quedó desmantelado. El fuerte debilitamiento de la influencia local de la Unión Soviética —país que desaparece como tal en 1991— y el resurgimiento del nacionalismo en Europa Centro-Oriental fueron factores primordiales para la multiplicación de países en la región. Reaparecieron los tres estados bálticos⁴³ y se disolvieron los países multiétnicos creados tras la Primera Guerra Mundial: Checoslovaquia de una manera pacífica y Yugoslavia, tras varias sangrientas guerras internas.⁴⁴

La serie de cambios arriba mencionados naturalmente afectaron la política exterior mexicana, y trajeron consigo, por ejemplo, el reconocimiento de los países recientemente creados o resurgidos y el establecimiento de nexos diplomáticos bilaterales, si bien tratando de evitar nuevos gastos. Así, se organizaron nuevas concurrencias, para cuyas ubicaciones se trataron de aprovechar estratégicamente las cinco embajadas mexicanas existentes en la

⁴¹ Levente GAJDÓCSI–András KISS (eds), *Hungarian Embassies and other Diplomatic Missions (1945-1978)*, Budapest, Cold War History Research Center, 2005. http://www.coldwar.hu/html/en/finding_aids/hungary/emb_hun.html, bajado de Internet el 2 de septiembre, 2012.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Puesto que ya habían existido ciertos lazos bilaterales en el período de entreguerras, cuando dichas repúblicas eran independientes —se sabe por ejemplo que México y Lituania establecieron vínculos diplomáticos en 1938— en relación con los nexos entre México y estos países tal vez sea mejor hablar de una *reanudación*, que de hecho se dio en la segunda mitad de 1991, aún antes de la disolución formal de la Unión Soviética.

⁴⁴ El cambio más reciente de la región fue la declaración unilateral de Kosovo sobre su independencia en febrero de 2008. A partir de entonces unos noventa países reconocieron a Kosovo como país. México no ha hecho una declaración oficial ni a favor, ni en contra, pero su actuación —su apremio para que los kosovares y los serbios entablen diálogos, y su insistencia sobre el apego a la ley internacional— hacen pensar que está más bien opuesto a la independencia de Kosovo.

región, pero sin sobrecargarlas. Para ello, y como siempre que se organiza una representación concurrente, era indispensable tomar en cuenta distancias, accesibilidad, fronteras en común, afinidades, hostilidades, e inclusive fricciones entre estados, para evitar potenciales tensiones y tratar de asegurar el adecuado funcionamiento de la concurrencia. Por ejemplo, al disolverse Checoslovaquia, no era evidente de inmediato que la relación entre la República Checa y Eslovaquia sería necesariamente buena. Consecuentemente, para Eslovaquia, no era conveniente crear la concurrencia desde la embajada mexicana en Praga, ni desde la oficina en Budapest, puesto que las relaciones húngaro-eslovacas eran tensas, en gran parte por la situación de la minoría húngara residente en Eslovaquia. La solución fue recurrir a una embajada que se encontraba cerca, pero fuera de la región, es decir, libre de las posibles tensiones locales: la embajada de México en Austria. De hecho, varias de las concurrencias se formaron de una manera similar, desde embajadas que no se ubican en la región, si bien geográficamente se encuentran cerca, por ejemplo, Suecia y Finlandia.⁴⁵ Tal vez en el futuro las concurrencias serán modificadas, y en algunos casos, sustituidas por representaciones residentes, como en el caso de Eslovenia y los países bálticos. El estrechamiento de contactos bilaterales, sin embargo, actualmente ya no es la única, ni necesariamente la manera más favorecida de acercarse a la región.

Un desarrollo muy importante que tenemos que tomar en cuenta al estudiar las relaciones exteriores del área es que al desaparecer las antiguas organizaciones como el Pacto de Varsovia y el Comecon, se formaron nuevos vínculos —militares, económicos, políticos y culturales— por una parte, a través del crecimiento de organizaciones ya existentes (Unión Europea, OTAN), y por otra, al crearse nuevas formas de cooperación. Entre estas últimas figuran por ejemplo, el Acuerdo Centroeuropeo de Libre Cambio (CEFTA),⁴⁶ la Iniciativa Centroeuropea (CEI), el Grupo de Visegrád (V4), la Cooperación Económica del Mar

⁴⁵ A continuación se proporciona una lista de las concurrencias que se manejan específicamente en relación con los países de la región que nos atañe. 1) DESDE REPRESENTACIONES QUE SE ENCUENTRAN FUERA DE LA REGIÓN: La embajada de México en Austria maneja las concurrencias para Eslovenia y Eslovaquia. La oficina en Finlandia cubre Estonia, país cuyo idioma pertenece también a la familia lingüística urálica. Suecia maneja los otros dos países bálticos, Letonia y Lituania. La embajada en Italia también se encarga de los asuntos en Albania. 2) DESDE REPRESENTACIONES QUE SE ENCUENTRAN DENTRO DE LA REGIÓN: La embajada en Hungría lleva las concurrencias con Croacia —país vecino y con el que comparte una larga historia común— y Bulgaria. A su vez, la oficina en Belgrado cubre Bosnia-Herzegovina, Macedonia y Montenegro. Las relaciones diplomáticas entre México y Montenegro fueron establecidas el 5 de junio de 2007.

⁴⁶ Las siglas de las organizaciones se anotan en inglés por ser más comunes en los medios.

Negro (BSEC), el Consejo de los Estados Bálticos (CBSS) y la Iniciativa de Cooperación de Europa Sudoriental (SECI), en su mayoría formadas en los 1990.

La búsqueda de contactos con organizaciones –regionales o internacionales– en lugar de países específicos, podría ser una opción atractiva para México, ya que de esta manera tiene la posibilidad de manejar entidades más grandes y abarcadoras. La mayoría de los países de Europa Centro-Oriental ya son miembros de la Unión Europea y otros esperan poder acceder.

México tuvo sus primeros acercamientos con la Comunidad Europea en una fecha temprana, a principio de los años 1960, sin embargo éstos se volvieron intensos solamente unas tres décadas después, en conexión con la creación del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN). México necesitó a la Comunidad para aligerar los posibles efectos negativos del tratado, como una dependencia aún más de los Estados Unidos, mientras la Unión buscó la manera de poder quedarse en el mercado mexicano bajo condiciones favorables, e incluso aprovechar el futuro tratado para poder moverse dentro del área desde México. Este interés mutuo tuvo manifestaciones importantes antes y también después de la firma del TLAN. Ejemplos de lo anterior incluyen la apertura de una misión de la Comunidad Europea acreditada en México en 1989 y la visita de Jacques Delors, presidente de la Comisión Europea, a México en 1993. La declaración común entre la Unión Europea y México se efectuó después de que el TLAN entrara en vigor, y cuando, además, México se encontraba en una situación económica precaria. La declaración subrayó la importancia de ampliar contactos, que se concretizaron en el Acuerdo de Asociación Económica, Concertación Política y Cooperación, que México firmó con la Unión Europea. Por ser este tan amplio, también se hace referencia a él como acuerdo global, o un acuerdo de cuarta generación. Fue el primero de este tipo que la UE firmó con un país latinoamericano. Después de México seguirían Chile y Brasil.

Aunque existen acuerdos entre la UE y países latinoamericanos, la atención de los países de Europa Centro-Oriental ha bajado considerablemente hacia el subcontinente. Mientras la integración a la Unión Europea de gran parte de los estados de la región que nos ocupa incrementó el interés mexicano, también distrajo a los propios países de Europa Centro-Oriental, que concentran ahora su política exterior mucho más hacia Europa que hacia América Latina. El internacionalismo de los tiempos socialistas desapareció (factor político), surgieron problemas financieros (factor económico), y la atención, por ejemplo hacia México, decreció visiblemente. No obstante, entre las misiones extranjeras acreditadas en México encontramos las de Bulgaria, Eslovaquia, Estonia, Hungría, Lituania, Polonia, República Checa, República Eslovaca, Rumanía, Serbia y la de la

Delegación de la Unión Europea,⁴⁷ entidad de la que estos países, con la excepción de Serbia, forman parte. México está presente solamente en 5 de estos países con oficinas residentes, cubriendo el resto de los no pocos estados con concurrencias, y cuenta además con una embajada ante la Unión Europea. Es precisamente en el marco de dicha organización que México probablemente reforzaría sus lazos con Europa Centro-Oriental, y para los países de la región la UE es una oportunidad de volver la mirada hacia América Latina.⁴⁸

⁴⁷ Situación al 6 de junio de 2012. Página de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, http://www.sre.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=1034&Itemid=320, bajado de Internet el 3 de septiembre de 2012.

⁴⁸ Principales fuentes archivísticas: *Archivo de la comarca de Borsod-Abaúj-Zemplén, Miskolc, Hungría*: documentos del ayuntamiento de la ciudad de Miskolc 17542/1928; *Acervo Histórico Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores, Ciudad de México*: expedientes personales de los representantes diplomáticos y consulares; *Archivo Nacional Húngaro, Budapest*: documentos relacionados con las representaciones húngaras en México: K63 162cs, K63 163cs, K106 53cs 18t, K106 72cs 33t, K106 73cs, K106 74cs 33t, K106 97cs 59t.

Bibliografía recomendada: Ádám ANDERLE–Monika KOZÁRI, *A Monarchia utolsó követe. Kánya Kálmán Mexikóban, 1914-1919*, Szeged, 2ª ed., 1996; Gloria CARREÑO y Celia ZACK DE ZUKERMAN, *El convenio ilusorio. Refugiados polacos de guerra en México (1943-47)*, México, [s.n.], 1998; Levente GAJDÓCSI–András KISS (eds.), *Hungarian Embassies and other Diplomatic Missions (1945-1978)*, Budapest, Cold War History Research Center, 2005; Brigitte HAMANN, *Con Maximiliano en México. Del diario del príncipe Carl Khevenhüller, 1864-1867*, México, FCE, 1989; Katalin JANCÓS, “Magyarok Habsburg Miksa, mexikó császáranak szolgálatában. Külföldi csapatok Mexikóban a II. császárság idején”, *Tiszatáj*, 2011/1, 72-79; Emil PALOTÁS, *Kelet-Európa története a 20. század első felében*, Budapest, Osiris, 2003; *Relaciones México-Polonia 1921/1989. Cronología y documentos*, México, SRE, 1989; Mónika SZENTE-VARGA, “El reflejo de la primera guerra crístera de México en Hungría”, *Acta Hispanica*, VII, 2002, 119-135; Mónika SZENTE-VARGA, *Migración húngara a México entre 1901 y 1950*, Mexikó, BUAP-SZTE, 2007.

LA DESMEMORIA EN LA HISTORIA OFICIAL: REFLEXIONES SOBRE LA MEMORIA Y EL OLVIDO EN EL EXILIO ESPAÑOL

JOSÉ ANTONIO MÉRIDA DONOSO

Universidad Autónoma de Madrid

Abstract

The concepts of (collective) memory and history are similar in that they both deal with the notion of identity, yet diverge in their methods and dwell on the past events in different ways. History has now started to be regarded as an objective - a doubtful, though desirable attribute - "human" or "social" science, while memory remains the space of subjective experience. This article presents a series of reflections on Spain's recent past, focusing on the role of literature in preserving the collective memory and constructing a social identity.

"En la literatura, a diferencia de en la vida, no hay pasados obligatorios. Contra el pasado que fabrica la cultura franquista uno quería elegir otro, y lo buscaba a tientas, y elegía por casualidad y por instinto nombres proscritos en los que reconocerse".¹

Como se sabe, la obra que Julio Llamazares publicó en 1994 bajo el título de "Escenas del cine mudo" recogía diversas reflexiones sobre el tiempo y la obsesión del protagonista por atraparlo. Como afirmaba el propio autor, en una entrevista concedida al diario El País, "el tiempo es todo en la vida de una persona. Escribimos porque el tiempo se va, todas las artes intentan recuperarlo; la gran utopía de la humanidad es parar el tiempo, y su frustración es no poder hacerlo".² El tiempo, como espacio entre nuestros recuerdos genera en la sociedad, múltiples posibilidades, desde el olvido a la reconstrucción constante de la memoria. Por su parte Max Aub, consciente de que olvidar es humano y el hombre no es más que un intento de permanecer en el tiempo, apuntaba en sus diarios "Escribo por no olvidarme".³ Este querer no olvidar y la obsesión evidente que todo exiliado establece con sus recuerdos, supone como es lógico, un uso distinto al convencional del tiempo, no sólo a la hora de entender el mundo, sino de

¹ Antonio MUÑOZ MOLINA, *Discurso leído el día 16 de junio de 1996, en su recepción pública por el excelentísimo Don Antonio Muñoz Molina y contestación del excelentísimo Don Francisco Ayala*, Madrid, RAE, 1996, 21.

² Julio LLAMAZARES, "Entrevista concedida al País en ocasión de la reedición de 'Escenas de cine mudo'", *El País* 1-8-2006

³ Max AUB, *Diarios de Max Aub, Estudio introductorio de Manuel Aznar Soler*, Barcelona, Alba editorial, 1998.

expresarlo a través de la escritura. Ya San Agustín relacionaba en sus *Confesiones* la memoria con el tiempo, al entender ésta como el presente de las cosas pasadas. Este traer al presente el pasado puede suponer, en el caso del exiliado, una manera de oposición al discurso establecido, a la verdad oficial, a través de la verdad personal. Como apuntara en un primer momento Vicente Llorens y posteriormente se recogiera en *Shifting Ground* el exiliado “*padece de una mutilación del pasado, o del futuro o de ambos*”.⁴ Paralizado, en un mundo que ha dejado de avanzar hacia delante, acaba perdido en el ensimismamiento que cobija los recuerdos. Estos irán transformándose y realimentándose como sustento de identidad del exiliado. Haciendo uso de las palabras de Emilio Lledó, “*ser es, esencialmente, ser memoria*”.⁵

La Obra de Julio Llamazares bien podría inscribirse dentro del alud de artículos, libros, películas, proyectos de investigación y seminarios, publicados o convocados desde finales de la década del siglo XX y principios del XXI cuya temática es la memoria personal y la memoria histórica, a través de la literatura, y que a fecha de hoy continua proliferando. En su libro, el autor presenta dos tipos de memoria, una colectiva, común a los españoles que nacieron bajo el franquismo y otra individual, que el escritor define como “*una mina oculta en nuestro cerebro, profunda, insondable y oscura, llena de sombras y galerías, que se va abriendo a medida que avanzamos en ella*”.⁶ Cualquier historiador mínimamente sensato sabe que dar a la memoria histórica un alcance objetivo, es erróneo, pues como la define Santos Julia, se trata de “*una especie de depósito en el que se encuentran almacenados acontecimientos del pasado que serían compartidos por una sociedad o un grupo social. La memoria histórica es necesariamente cambiante, siempre es parcial y selectiva y nunca es compartida de la misma manera por una totalidad social*”.⁷ Sin embargo algo llama la atención en la manera que tiene el autor en referirse a la memoria. Llamazares se refiere a ella como fragmentos de la película de nuestra vida que se han ido borrando con el tiempo, y que son estos retazos, escenas de cine mudo, lo único que tenemos para reconstruirla. Esto supone en muchos casos inventar, porque según dice el autor “*la mayor mentira que todos llevamos dentro es nuestra memoria*”.⁸

⁴ Michael UGARTE, *Literatura español en el exilio: un estudio comparado*, Madrid, Siglo XXI, 1999, 17.

⁵ Emilio LLEDÓ, *El silencio de la escritura*, Madrid, Ed. Centro de estudios constitucionales, 1991.

⁶ LLAMAZARES, *idem*.

⁷ Santos JULIA, “De nuestras memorias y de nuestras miserias”, in: *Dossier, Generaciones y memoria de la represión franquista: Un balance de los movimientos por la memoria*. Rev. Historia Contemporánea Hispania Nova, núm. 7, Madrid, 2007.

⁸ *Idem*.

La memoria como ficción, en su proceso de selección y transformación de los recuerdos, tanto en lo personal como en lo colectivo, es el ejercicio personal de un tipo de coherencia o incoherencia que está aceptando el autor. Consciente de lo que apunta Edgard. S. Casey y subraya Julio Casanova las mansiones de la memoria son numerosas.⁹ La memoria colectiva de la que surge Julio Llamazares está en consonancia con la memoria de los hijos del franquismo, aquellos que no experimentaron la guerra civil española pero sufrieron en sus carnes el yugo del régimen. La memoria colectiva sobre la que se gesto esa generación responde ya a la España bicéfala de la que hablaba ya en sus tiempos Azorín. Una doble memoria al existir una construcción oficial de la historia a causa de la dictadura misma y una memoria no oficial de resistencia. Posteriormente, como es sabido, la transición a la democracia supuso un pacto de silencio debido al miedo a recordar una verdad distinta. Así, la Ley de Amnistía de 1977 suponía una especie de ley de punto final que garantizaba no sólo la liberación de los presos políticos encarcelados por el régimen, sino también la impunidad para sus carceleros. Amnistía y amnesia se unían en su significado. España renunciaba así a la construcción de su identidad, al renegar de la búsqueda de su pasado, o mejor dicho, de sus pasados. Cuando posteriormente una serie de escritores han hablado de la exigencia de recuperar la memoria es porque se entiende que hemos olvidado culpablemente a una parte de la España fusilada, enterrada en las distintas fosas o recluida en campos de concentración. De una carencia de conocimiento no puede siempre derivarse una culpa; pero de un hueco existente en la memoria alguien siempre es culpable.

La historia, por muy mal que suene, es un diálogo constante con los muertos, pero no con cualesquiera, sino con los nuestros, los que entendemos nuestros, al margen de fronteras.¹⁰ Del enorme cúmulo de datos y personas del pasado, todo autor busca un orden que le explique de modo coherente la trabazón entre su pasado y su presente. Parece pues que cualquier definición de memoria no podrá librarse de ciertos enigmas e incluso paradójicamente de algunos olvidos. De hecho quizá es más adecuado entender ese monstruo bicéfalo de las dos Españas y sus memorias como una reducción de la hidra de muchas cabezas-memorias que supone la realidad. Uno de los mayores esfuerzos de los “metahistoriadores” se dirige a romper con el mito de la identidad entre el pasado y la historia. Si el pasado es obviamente el objeto de estudio de la historia, este sólo puede ser “leído” a través de aproximaciones textuales

⁹ En el prefacio a la segunda edición: Edward S. CASEY, *Remembering. A phenomenological study*. Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 2000, 10.

¹⁰ Léase a este respecto García Enrique MORADIELLOS, “Usos y abusos de la historia: apuntes sobre el caso de la guerra civil”, *Historia del presente*, núm. 6, 2005, 145-152.

limitadas y evidentemente nunca concluyentes. Esta realidad parece hacerse eco en ciertos autores, en especial en la década de los años setenta, cuando la retórica va ganando en presencia, haciendo de los personajes una sombra indefinida, o mejor dicho, si se me permite el juego de palabras, definida en su indefinición. Así por ejemplo, en el amanecer de la década Juan Goytisolo irrumpía de nuevo en el panorama literario español con la *Reivindicación de Conde don Julián* (1970), obra en la que los personajes surgían “conforme a las necesidades retóricas de la narración. Son pues, personajes sin consistencia psicológica, personajes proteicos”.¹¹ De esta manera el autor continuaba el proceso que había comenzado ya en *Señas de identidad* (1966), haciendo del desarraigo y la destrucción de todos los valores heredados del pasado la verdadera protagonista de la historia. Sin embargo, si en la primera obra el autor reconstruía su identidad al volver a España, ahora es desde fuera, en Tánger, donde el narrador anónimo fantasea mediante su identificación con un célebre traidor, a la sazón don Julián, en una nueva invasión que acabe con los mitos heredados de la historia de España.¹² De esta manera el recuerdo y la memoria histórica por un lado y el distanciamiento físico y psíquico por otro, se juntan para romper los símbolos de la memoria española y poder así construir una nueva memoria.

Juan Goytisolo tenía apenas cinco años cuando estalló la Guerra Civil española. Obviamente, pertenece a una generación distinta a la de Aub, más en consonancia con la de Julio Llamazares (nacido en 1955). El autor reconoce su exilio como una experiencia liberalizadora, que le ha dado una capacidad distinta de vivir y observar. En su busca de su autoexilio ha intentado desembarazarse de su vida anterior a través del olvido voluntario, en pos quizá del “hombre no histórico” que postuló Nietzsche, es decir, alguien que siendo consciente de los procesos históricos que ha vivido el hombre, opta y es capaz de intentar mantener el olvido, no para ocultar el pasado, sino para reinterpretarlo en el distanciamiento.¹³ Los relatos que nos muestra a través de autobiografías, que en última instancia se mezclan con la suya propia, sirven como modelo de una verdad distinta, contraria más que a la versión oficial del pasado, al propio concepto de “historia oficial”. Se trata de confundir literatura y ficción, de reivindicar una memoria ficticia, como posteriormente harán Antonio Muñoz Molina o Enrique Vila-Matas. Consciente de la fuerza de la palabra y de que en

¹¹ Juan GOYTISOLO, “Declaración de Juan Goytisolo”, in: *Juan Goytisolo*, ed. Manuel DURÁN, G. SOBERANO y otros, Madrid, Fundamentos, 1975, 143.

¹² Juan GOYTISOLO, *Reivindicación del Conde don Julián*, ed. de Linda Gould Levine Editor, Madrid, Cátedra, 1995.

¹³ Friedrich NIETZSCHE, “Sobre el uso y el abuso vital de la Historia”, *Consideraciones intempestivas*, Alianza editorial, Madrid, 2002.

la historia existe tan sólo lo que se narra pues los hechos históricos no conocidos (o conocidos momentáneamente pero sin ser materializados en palabra) no forman parte del legado histórico, su invención subraya en el fondo la propia subjetividad de la historia narrada, en un ejercicio, merece la pena insistir, de autenticidad.

Este hecho en el fondo no difiere mucho de que pretende la poesía de Dámaso Alonso, quien en su clásica *Hijos de la ira* (1944), exclama todo un grito de protesta en sentido amplio, lejos de cualquier serenidad o evasión, por mediación de un léxico inusual, permitiendo el uso de términos convencionalmente antipoéticos, abogando por el poema largo y más libérrimo en clara oposición a la poesía contemporánea garcilasista.¹⁴ Por otra parte en la obra se acusa y se protesta por el grotesco espectáculo del mundo, inmerso entonces en una terrible guerra global. Es decir el autor, de la misma manera que Max Aub o R. J. Sender harán fuera de España, hace de la injusticia su tema, más allá de las fronteras, universalizando su protesta a través de un nuevo lenguaje.¹⁵ La estrategia de confusión, a modo de un vértigo constante y que desgraciadamente continua en la estética contemporánea actual, en la que el “exiliado” habla por todos pero nadie habla por el exiliado, ha sido siempre las consignas españolas de la memoria oficial durante el franquismo.

Un nuevo lenguaje, un nuevo modelo de autenticidad que en suma se aleja de cuestiones maquievélicas de la guerra. Pero la lista no se detiene aquí, pues cabría mencionar a la literatura basada en la reivindicación moral de la memoria que realizan los años setenta Juan Marsé (1933), Manuel Vázquez Montalbán (1939), Eduardo Mendoza (1943) y Alfons Cervera (1947). Todos ellos, a pesar de mantener algunos elementos de la poética del realismo social y del neorrealismo español, establecen un diálogo crítico y rupturista desde el campo de una concepción de la literatura auto-consciente, es decir, consciente de ser literatura y no realidad o historia.¹⁶ Su ficcionalidad aparece por mediación de una nueva ironía, (quizás en algunos casos sería más adecuado hablar de

¹⁴ Dámaso ALONSO, *Hijos de la Ira*, Fanny RUBIO (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1998. Como es consabido, a esta obra seguirán una serie de piezas denominadas desarraigadas, recogiendo en un primer momento la bandera de protesta su amigo V. Aleixandre, quien el mismo año reconstruía en *Sombras del Paraíso*, el mito del Paraíso perdido, desde un espíritu personal y diferenciado, con rasgos netamente surrealistas.

¹⁵ La diferencia pues entre poesía arraigada y desarraigada que hace el propio D. Alonso no responde tanto al sentimiento de una nación como al dolor ante la injusticia y la oposición a la “falsa verdad” que se impone desde el país en el que le ha tocado vivir al poeta.

¹⁶ El nuevo tipo de memoria por el que se apuesta tiene como es lógico protagonistas no oficiales, como son las figuras del anarquista, del guerrillero, del maquis, del represaliado y detenido antifranquista, o del “topo” enterrado en vida en su domicilio secreto.

sarcasmo) que subraya su subjetividad y posicionamiento crítico por parte de los autores. Así, el lenguaje se dobla ante las necesidades de expresión del autor como se observa, haciendo un parangón, en todas las artes (basta recordar el Guernica de Picasso, para encontrar ese mismo intento de construir un nuevo lenguaje que no tan sólo supera cualquier convencionalismo, sino que aboga por una manera personal de enfrentarse con lo pasado).¹⁷

Existen pues una serie de autores que se sitúan fuera de la realidad que les envuelve. ¿Pero dónde acaba y termina exactamente ese fuera?. Cuando Julio Llamazares publicaba en 1985 *Luna de Lobos*, volvía los ojos al pasado de los maquis, desde más la memoria colectiva, inventando el lenguaje al darle un componente especialmente lírico, en cierta manera rinde un homenaje al silenciado, ninguneado... excluido. Esa misma exclusión de la que se lamenta Max Aub cuando en *El remate* (1961) cuenta la vida de un exiliado español en México quien dice a un compañero suyo “*Nos han borrado del mapa*”.¹⁸ Más tarde, Llamazares escribiría *Lluvia amarilla* (1988), novela en la que un viejo anclado en su pasado, se nos presenta como un personaje que se recluye en un autoexilio. Cabría aquí recordar la pregunta que ya hiciera Michael Ugarte, “*¿es necesario que la literatura del exilio se escriba fuera del país de origen del autor y que deje de considerarse como tal inmediatamente después de su regreso?*”.¹⁹ O lo que es lo mismo, si el lenguaje no es un mero reflejo de la realidad sino que también es un creador de ella, ¿el exilio no puede abarcar también una aptitud vital?. El exilio como la vejez, supone un tiempo en el que la memoria se empaña y el horizonte del futuro se va aplanando paulatinamente hasta desvanecerse, tomando presencia un presente sin confines, sin rumbos claros. La desmemoria ha hecho vieja a España como la hizo a Alemania tras la II Guerra Mundial. Por eso es lógico que una nueva generación de autores como Julio Llamazares, vuelvan sus ojos a la memoria colectiva en una clara identificación entre los escritores y los personajes olvidados.²⁰

¹⁷ Recuérdese que cuando Pablo Ruíz Picasso conmocionado por el bombardeo de Guernica (1937) retrata la guerra y el terror infringido a la población, él se encuentra en Francia, por lo que la noticia no le llega en primera persona, hecho que quizá provoca un mayor dolor e incluso un sentimiento de culpabilidad al no encontrarse en esa España doliente. Por otro lado, aunque sea algo consabido, cabe recordar como los -ismos nacen tras la I. G. M, a excepción del futurismo, es decir, como una nueva manera de comunicar ante la destrucción generada por la guerra. Por otra parte, cabe recordar que Max Aub, mantiene varios nexos en común con Picasso, como evidencia por ejemplo el discurso del autor en ocasión del descubrimiento del Guernica en 1937.

¹⁸ Max AUB, “El remate”, in: *Antología de relatos y prosas breves de Max Aub*, México Ed. Joaquina Rodríguez Plaza y Alejandra Herrera, 1993.

¹⁹ Michael UGARTE, *op. cit.*, 8.

²⁰ Cabría hablar de muchos nombres que por razones obvias de espacio no se podemos nombrar. Cabe subrayar por su especial popularidad, la novela Javier Cercas *Soldados de Salamina*,

En cuanto al lenguaje de Max Aub, este mantuvo un interés por el surrealismo, el dadaísmo y el cubismo, como muestra la biografía ficticia de *Josep Torres Campalans* (1958) y *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*, que fue ampliándose sucesivamente (1934/1965/1971).²¹ La cuestión no es baladí pues generalmente se ha tendido a imponer desde la crítica literaria que autores como Max Aub o R. J. Sender, en su exilio encuentran un catalizador en una escritura llena de rabia y por tanto, imponen una subjetividad incuestionable. Por otra parte, así como Borges defiende que todo libro es una confesión, no es raro que ambos autores procedan muchas veces ocultándose tras sus personajes, hablando por su boca como un ventríloquo haría con su marioneta. Así, las obras de estos autores presentan un número de personajes rotos que sólo han conseguido un éxito relativo en el intento de ajustarse a la realidad circundante. En sus vidas –ya se ha dicho más de una vez– se ordenará, aumentará o menguará el anecdótico para someterlo al troquel novelesco, y de ese modo convertir la proyección biográfica en literatura. La esencia de esa identificación recae pues en el desorden que ven no en España, sino en el mundo que les rodea y la incapacidad para entenderlo o en el caso de entenderlo no querer formar parte de él. En la obsesión que estos escritores mantendrán con su propio destierro y su olvido, relacionando este último con su muerte en vida, introducirán también nuevas formas innovadoras (aunque en su legado se mantengan algunas obras de carácter más convencional), paralelo a una evolución en la universalización de su grito.²²

De esta manera, todos ellos y todos los no mencionados en estas breves líneas que vivieron el exilio parecen construir un universo especial, en oposición no sólo a la memoria y la literatura oficial, sino al lenguaje convencional que empaña la realidad cotidiana. Y de nuevo se hace la pregunta ¿Dónde empieza

pasada posteriormente al cine y la personalísima e íntima visión que transmite Dulce Chacón en la que fue su última novela *La voz dormida*. Quizá sería conveniente hablar de tres generaciones, la de los que vivieron la guerra, los hijos a los que le tocó pactar el silencio y la de los nietos que nacieron en la democracia y que pretender paliar el conflicto de sus abuelos y el silencio de sus padres. Este símbolo generacional queda recogido en la película *Para que no me olvides*, (Patricia Ferreira, 2005), una de tantas motivadas por la polémica suscitada en torno a una ley de la Memoria Histórica.

²¹ Max AUB, *Josep Torres Campalans*, Barcelona, Destino 1999. Max AUB, *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*, Madrid, Viamonte, 1999. Cabría añadir la propuesta lúdica de Juego de cartas (1964) o su último gran proyecto, troncado por la muerte, que iba a titular *Luis Buñuel: novela*.

²² En los dos últimos libros de *Crónicas del Alba*, el alter-ego de Ramón J. Sender, Pepe Garcés, interviene activamente en dos procesos para evitar que se realicen juicios sumarios y a pesar de que el acusado está lejos de ser inocente, el protagonista sostiene la importancia del hombre particular, por encima de su ideología, su origen y su posición social: “*Pero un ser vivo es más que secretario o un campesino o un duque. Es la humanidad entera. Tenemos que mirarlo como nos vemos a nosotros mismos en un espejo*”. Vol III, 484.

pues el exilio?. Quizá la diferencia radique fundamentalmente en el origen del lector, pues aunque Max Aub quiso tender desde su exilio, de océano a océano, un puente de palabras hacia los lectores de esa otra España, cuando murió en México el 22 de julio de 1972, en España eran muy pocos los que conocían al autor. Paradójicamente el exilio, el de cualquier exilio, provoca en todos los autores un anhelo de pertenencia, de querer volver a casa, a alguna casa. En todos estos autores la literatura se alimenta de memoria y la memoria no muere en un autor o en los hechos de una persona determinada. Sin embargo, ante una imposición tan dramática se imponía sobrevivir, por lo que algunos autores apostaron por permanecer en la memoria, y otros, intentar escaparse de su estado de impertérrito, como queda constancia en los famosos versos del poeta: “*Allá, allá lejos Donde habite el olvido*”.²³ Se habla aquí de otro tipo de olvido, un olvido que permita reencontrar al yo con el tú, no de un autoengaño, no de una mentira, sino más bien de una esperanza tras la superación del pasado.

Cuando Caronte lleva a Edipo hasta las profundidades del Hades a través del río Lethe y Edipo bebió de sus aguas, las del ‘olvido’ (Lethe = olvido), en el letargo, existe una muerte aparente y así la memoria es sepultada. Los autores olvidados entienden pues como necesidad el hecho de recordar y gritar que están vivos. Pero la realidad no es simple, no se trata de una forma matemática donde podamos juzgar a una persona, sino más bien entender la profundidad de las huellas que dejó el franquismo en los exiliados y como estos se enfrentan a sus heridas. Así, otros autores como Juan Goytisolo, quizá con más posibilidades de ser oídos, buscarán en el autoexilio la construcción de una nueva memoria que les permita sobrevivir ante las mentiras axiomáticas que se imponen desde las instituciones. Cuando Francisco Ayala volvía a reanudar la relación activa con su país de origen y presentar allí al público lector su extraña tarjeta de escritor exiliado exclamaba que “*tras una vida que se ha desarrollado fuera de España, sólo hasta cierto punto sigue uno siendo español; y por otra parte, la realidad del país mismo es ya otra muy distinta de aquella en que uno se había formado. A decir verdad, la guerra alteró a fondo la sociedad aquella (y por eso pudo hablarse también, con razón, de un exilio interior)*”.²⁴ El autor que había apuntado “*Algo hay en mí que se resiste a cualquier*

²³ Luís CERNUDA, *Donde habite el olvido*, Editorial Publicaciones de Residencia Estudiantes, Madrid 2003. En la obra se observa cómo, antes ya de la guerra civil y desde España (escrito entre abril y junio de 1931) Cernuda se acentúan en él su amargura y su resentimiento hacia el mundo que lo rodea, adoptando un autoexilio, como delatan las palabras que envía a Gerardo Diego para su antología de 1932: “*La detesto [la realidad] como detesto todo lo que a ella pertenece: mis amigos, mi familia, mi país*”. Asequible en: Centro Virtual Cervantes, *Memoria de Luís Cernuda*, itinerario biográfico: www.cvc.cervantes.es

²⁴ Francisco AYALA, “Reflexiones de un ayer no tan remoto”, in: *Mi cuarto a espadas*, Madrid, El País-Aguilar, 1988, 196–199.

propósito de detener y capturar el momento huido, una especie de repugnancia hacia el intento, por lo demás tan vano, de coagular el curso del tiempo, solidificándolo”,²⁵ se revela aún en un autoexilio, pues ya no reconoce esa España. De alguna manera, su posición no dista de la de Julio Llamazares, pues ambos hablan desde una isla, ubicadas en distintas partes de un mismo mar. Pero esta diferenciación en el fondo, si partimos de la premisa que apuntaba el autor ya en 1972, la clave está en que *“la obra del escritor exiliado presentará siempre un tornasol que la hace singular, extraña, ambigua, y que pide esclarecimientos especiales”*.²⁶ Debido quizá a ese particularismo sea el motivo del por qué la crítica literaria siempre ha tendido a considerar la literatura desterrada en un universo incomunicado con la que se desarrolla en el interior de España, lo que *“supone segregar una parte del todo”*.²⁷

Parece pues que tanto el exilio como la manera de enfrentarse a la memoria personal y colectiva, van unidas de la mano en la literatura, no a través de una homogenización de posicionamientos concreto. No se trata pues de apuntar una serie de líneas comunes en los autores que viven fuera de España durante la guerra sino de entender la realidad del exilio o el autoexilio en sus condiciones particulares. Aquí se han apuntado algunas como la subjetividad ante la incompreensión del mundo que le rodea, la oposición a la memoria oficial o la construcción ordenada de ese mundo, la autoconciencia de la construcción de una nueva realidad (y por tanto no de una absoluta verdad) y el anhelo de poder pertenecer a formar parte de algo. El autor puede rememorar su memoria o la memoria colectiva como aptitud, pero el dolor y la soledad, recogidas de manera magistral en la frase de Manuel Vázquez Montalbán *“Ferozes los recuerdos de muertos que sólo yo recuerdo”*, pueden hacer también querer salir de ese pasado.²⁸ La cuestión del por qué y el cómo devendrá en función de la historia personal de cada uno de los escritores. La presentación de distintas generaciones en su aptitud hacia la memoria y su condición de exiliados ha pretendido esbozar la complejidad del problema tratado y la existencia del problema con la memoria oficial durante el franquismo a lo largo no tan solo de la dictadura sino también de la democracia. Si la memoria es el recurso fundamental de la construcción de

²⁵ Francisco AYALA, *Recuerdos y olvidos*, Madrid, Alianza editorial, 1988, 17.

²⁶ Francisco AYALA, “Prólogo” a *Confrontaciones*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1972, 13.

²⁷ Esta pregunta se la hace ya Santos SANZ VILLANUEVA, *Historia de la literatura española* VI/2, 179. Esta separación se rompe tan sólo en el destacado trabajo de Ignacio SOLDEVILLA, *La novela desde 1936*, Madrid, Alambra, 1980, al que por supuesto habría que añadir el trabajo de Michael UGARTE, *op. cit.*

²⁸ Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1990)*. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996.

la identidad, según se quiera reconstruir una nueva vida se acentuará o transformará la influencia del pasado en el presente de cada uno de los autores.²⁹

Vinculado a esta realidad quiero por último confesar que este artículo lo he escrito inspirado en parte por la rabia a raíz de una crítica publicada recientemente contra Santos Julia, tachándosele de mal historiador por hablar de esa otra memoria no oficial.³⁰ El hecho de que a un historiador, crítico literario o escritor se le pueda tachar de desmedido, irresponsable o imprudente por enfrentarse con valentía al proceso de la memoria, ya sea personal o colectiva, es sin duda alguna indignante. Como he intentado señalar, la memoria y el exilio tienden a caer fácilmente en simplificaciones, probablemente teñidas bajo un tinte de la peor política. Poder hablar de lo que fue una historia no oficial, como una literatura no oficial no tendría que suponer a día de hoy ningún problema pues con el patrimonio memorístico (e insisto, también literario) de una sociedad no se puede jugar. Mirando a la vecina Alemania, cuando W. G. Sebald en su libro póstumo *Sobre la historia natural de la destrucción* (1999), se preguntaba por las razones de que la literatura alemana hubiera vuelto la espalda al sufrimiento de su propia población bajo los bombardeos de los aliados, lo que en el fondo pretendía era reivindicar la necesidad de construir una memoria para hacer uso de sus efectos terapéutico.³¹ Se trata de la necesidad de expresar el sufrimiento, así como lo reivindicaba Günter Grass (más allá e cual fuera su pasado ideológico) en *A paso de Cangrejo* a propósito del hundimiento de un barco con refugiados alemanes a manos de un submarino soviético, visto precisamente a través de tres generaciones de familia. El final de la II Guerra Mundial impuso un nuevo comienzo bajo la idea de hacerlo de espaldas al pasado. De ahí por ejemplo que quizá a Jürgen Habermas en su *Teoría de acción comunicativa* (1989) le interese hablar acerca del tiempo de la Ilustración y no de una Europa herida por la guerra. ¿Es paradójico que los vencedores, en especial EEUU, el país que el conflicto había convertido en una potencia hegemonía en los campos político,

²⁹ Obviamente será absolutamente distinto el uso de la memoria que dará Ramón J. Sender, a quien, merece la pena recordarlo, mataron a su hermano y a su mujer, frente a la de otros autores en el exilio que no sufrieron con tanta crudeza la guerra civil española. Aún así, el autor no presenta un maniqueísmo en su discurso como se ha apuntado en el artículo, Anthony TRIPPETT, “El desafío del párroco aldeano de Sender: Otra mirada a Réquiem por un campesino español”, *Gramma y Cal. Revista insular de filología*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, núm. 1, 1995.

³⁰ Francisco ESPINOSA “De saturaciones y olvidos. Reflexiones en torno a un pasado que no puede pasar”, in: Sergio GÁLVEZ (Coord.), *Generaciones y memoria de la represión franquista: un balance de los movimientos por la memoria*, núm. 7 (2007). Dossier monográfico de la *Revista de Historia Contemporánea Hispania Nova*, asequible en <http://hispanianova.rediris.es/7/dossier/07d013.pdf>

³¹ W. G. SEBALD, *Sobre la historia natural de la destrucción*. Traducción de Miguel Sáenz, Barcelona, Anagrama, 2003.

económico y militar, haya subrayado ese episodio en su memoria al tenerlo como un motivo constante en su literatura y cinematografía?. Obviamente no.

El año pasado la justicia alemana se disponía a abrir dos procesos tardíos por crímenes del nazismo, uno contra el prófugo holandés Klaas Carel Faber y otro contra el ex guarda de campos de concentración Alex N., testigo en el famoso juicio contra el ucraniano John Demjanjuk. En este sentido hoy en día el tema del sufrimiento causado en la Alemania nazi, ha dejado, al menos en apariencia, de ser un tema tabú. Los filólogos intentan rescatar la Exilliteratur³² a pesar de haber visto un resurgimiento en los últimos años y todavía no estar demasiado incorporada al canon en Alemania, donde el énfasis se ha puesto en autores más clásicos y en la literatura extranjera, antes que en el periodo entre 1933 y 1945. Lo cierto es que se puede analizar un hecho histórico o no analizar, estudiar los cánones literarios y la censura, así como el discurso crítico a los regímenes totalitarios, pero no se puede imponer una amnesia a la sociedad y menos una desmemoria de la literatura. En el caso de España, hacer invisible lo visible ha evidenciado posteriormente su realidad visible de una manera contundente y real.³³ Más que la existencia, la subsistencia de sentimientos en la conciencia y en el subconsciente social, vinculado a la relación entre el dolor sufrido y la necesidad de castigar como recurso para hacer desaparecer ese dolor. Su perduración son resquicios del olvido impuesto y es que, al fin y al cabo, memoria, olvido, voluntad y culpabilidad, son temas que nunca pueden contemplarse por separado. Fuera de las fronteras de España hubo toda una literatura vinculada a otra memoria no reconocida que sin embargo existió.

Ahora se trata de permitir una resurrección adánica, de concederle la segunda condición de la existencia literaria: su lectura. Quizá así, se podrá paliar, aunque no llegue a redimir, otra condición de la existencia, si cabe aún más importante que el resto, el reconocimiento de los derechos del escritor a poder ser leído. Cuando Antonio Muñoz Molina, llevando bajo el brazo el discurso que Max Aub nunca pudo leer, ingresaba en la Real Academia de la Lengua, (cabe decirlo, la misma que le mantuvo en el ostracismo), oponía un modelo no conformista, no sólo a la historia construida, sino a la literatura sepultada al olvido bajo unas

³² Exilliteratur (del alemán: Literatura del Exilio) en referencia a la literatura de autores que fueron exiliados y que como es natural, está influida por este hecho. A este respecto cabe apuntar como los críticos literarios tiende a subrayar la ruptura que se produjo, como de la Stunde Null (Hora Cero) para la Literatura alemana tras la Segunda Guerra Mundial.

³³ Antonio MUÑOZ MOLINA apuntaba bajo el título de “La historia y el olvido”, *El País*, 9-XI-1997 que “desde 1939 se decretó no sólo la amnesia acerca de lo que habían sido la República y la guerra, sino también la falsificación de todo el pasado anterior... y yo añadiría el posterior”.

maneras de ver totalitarias.³⁴ De ahí que el autor abogará por la necesidad de crear una pluralidad de verdades, más que la de una verdad irrefutable, acaso desde una postura de exilio. Ante la imposición de una memoria, se propone la pluralidad de memorias. En la ubicación de ese espacio personal que obliga el distanciamiento impuesto, es donde la incomunicación que vive el autor con gran parte de la sociedad, hace que éste hurgue en las posibilidades del lenguaje para construir. Cuando Max Aub plantea la no existencia de la guerra civil en 1956, de alguna manera intentaba suprimir los rasgos que tendían a acompañar al escritor en el exilio, para crear una memoria paralela, de lo que no fue, pero pudo haber sido. Todo un planteamiento vital y afirmativo que no se doblega ante la injusta y cruenta derrota. Antonio Muñoz Molina, en su discurso, nos recordaba que la comunicación crea al propio hombre, y que gracias a la comunicación se desarrolla la sociedad... nuestra sociedad, que en su pluralidad nunca debería cansarse de recordar a escritores que anteriormente quiso olvidar, cerrando de una vez por todas la herida de la deuda con la literatura del exilio.

³⁴ MUÑOZ MOLINA, *op. cit.* En este emotivo texto toma de hecho la creación que Max Aub había hecho sobre una ceremonia imaginada, celebrada en la RAE en 1956, en la que el propio autor entraba a formar parte de la Academia.

“SEMEJA ESTI PRADO EGUAL DE PARAÍSO”¹ **(GONZALO DE BERCEO: MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA)**

LÁSZLÓ VASAS

Universidad Eötvös Loránd de Budapest

Abstract

The present article analyses some of the features that characterize Mariology. First of all, it focuses on the history of this peculiar area of theology, as a literary and epistemological code. The text itself, designated to illustrate the formation of a new literary and philosophical discourse, is the well known compilation Miracles of Our Lady by Gonzalo de Berceo, with special regard to the allegoric Introduction to the same work. Allegory was the most widespread narrative figure of social cultural texture in the Middle Ages. The Marian cult was an extraordinary literary revelation in the Europe of the 11-13th centuries. The chain of metaphors defining the Introduction to the Miracles implies a universal theological allegory concerning the role of the Virgin in the salvation of humanity. The interpretation of some landscape elements means not only the polysemic allegory for the creation of a cultural home but also signifies the conception of a new symbolical rational order and the combination of cultural registers. What is meant is the embedding of Christian narrative and a serious attempt to create a specific national and cultural pattern.

1. La mariología: código literario y epistemológico

La mariología es un área especial de la teología. El término es relativamente tardío, procede del siglo XIX, sin embargo, el discurso literario, filosófico y teológico que abarca el concepto se remonta a dos mil años de historia. La iglesia católica entiende por mariología la disciplina teológica que engloba el papel de la Virgen, su historia de salvación (origen, inmaculada concepción, maternidad divina, Asunción, milagros, apariciones etc.), es decir, el discurso sobre María. El problema radica precisamente en esta frase: discurso sobre María. Lo peculiar del asunto: la Biblia², con excepción de los evangelistas, evoca

¹ Gonzalo de BERCEO, *Milagros de Nuestra Señora*, edición de Michael Gerli, Madrid, Cátedra, 1995, 14a. Las referencias textuales proceden de esta edición indicando el número de la estrofa y los versos.

² En el Apocalipsis (12, 1-18) podemos leer sobre una mujer: “*Apareció en el cielo una gran señal: una mujer vestida del sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas*”. En la “mujer vestida de sol” algunos teólogos creen ver a María, otros, para descifrar la alegoría, hablan sobre la Iglesia católica. Véase San Bernardo de Clairvaux, *De diligendo Deo*. Dimitriosz HADZISZ (red.): *A bizánci irodalom kézikönyve* [Breve Compendio de la literatura bizantina], trad. Matthias Gyóni, Iván

a la figura de María una sola vez, en la carta de san Pablo a los Gálatas 4, 4-6. En esta carta tampoco es protagonista María, sino el Padre.⁴

La figura de María en la Biblia implica el carácter mediático, subordinado al Destino final. Al mismo tiempo, en los siglos XI-XIII el *bestseller* más popular es la historia de María. Junto a su vida y la historia de sus dolores, en las obras literarias aparecen nuevos temas, sobre todo los milagros. En las artes plásticas también es inagotable el tema mariano, mucho más rico de lo que podría justificar su presencia bíblica.

¿Cuándo y por qué nació el culto extraordinario a la Virgen, desde cuándo y cómo se desarrolla el discurso literario y filosófico sobre su figura? Por primera vez los Padres de la Iglesia Oriental observaron el crecimiento de su culto entre los pobres, se difundía no solamente por vía oral, sino a partir del siglo III ya podemos hablar de una considerable iconografía mariana.⁵ Los Padres griegos pronto descubrieron los peligros y las posibilidades de este culto.⁶ El peligro lo constituía la formación de un sincretismo religioso; la posibilidad: el culto a la Virgen ayuda a triunfar el cristianismo sobre las creencias paganas. Los Padres del Occidente fomentaron el culto de una manera consciente: aprendieron la experiencia de los padres griegos y veían claramente el papel de la Virgen en la interpretación, aceptación del cristianismo.

Sobre el origen popular del Culto a María y el origen de la mariología Víctor Codina escribió un importante estudio con el título *Mariología desde los pobres*.

“Una vez definidos los primeros dogmas trinitarios y cristológicos, cuando ya no había peligro de que el culto a María se confundiera con el culto pagano a las diosas madres, brotó espontáneamente en el pueblo cristiano la devoción a María. [...] La separación de la Iglesia de Oriente endurece todavía más los rasgos juristicistas y centralistas de la Iglesia latina. En

Boroka, Feriz Berki, Budapest, 1974, 460. Sándor BÁLINT, *A Napbaöltözött Asszony* [La mujer vestida del sol], Kassa, 1944, 19-27.

⁴ “Al llegar la plenitud de los tiempos envió Dios a su Hijo, nacido de mujer, nacido bajo la ley, para rescatar a los que se hallaban bajo la ley, para que recibieran la filiación adoptiva. La prueba de que sois hijos es que Dios ha enviado a nuestros corazones el Espíritu de su Hijo que clama: ‘Abbá, Padre!’ ” (Gal. 4, 4-6).

⁵ Edit ÚJVÁRI, *A középkori Mária-ikonográfia kultikus háttere. A Mária megkoronázása-téma komplexitása*. [El fondo cúlito de la iconografía mariana en la Edad Media. Complejidad del tema de la coronación de María], in: Gábor BARNA (red.), *Kép, képmás, kultusz*. A VI. Szegedi Vallási Néprajzi Konferencia tanulmánykötete [Cuadro, imagen, culto. Actas de la VI Conferencia de Etnografía Religiosa en Szeged]. Szeged, 2006. 39-49.

⁶ Ignacio DE ANTIOQUIA, *A los efesios* 19,1; *A Tralles*, 9,1; *A Esmirna* 1,1. IRENAEUS, *Adversus haereses*, 3,22,4. De ORIGEN Adamantios procede el título *theotókos*, madre de Dios, en *Principios*, libro IV, 1-3.

*este clima de desconcierto y de hambre material y espiritual, surgen como reacción espontánea numerosos movimientos y corrientes populares que desean una vuelta al Evangelio, a una Iglesia más pobre y comunitaria, menos clerical, a una fe más encarnada y menos espiritualista, a una piedad menos sofisticada y más popular, a un cristianismo menos tremendista y más humano, a un mayor acercamiento entre Dios y los hombres, entre el cielo y la tierra. El culto a los santos y a los ángeles, las procesiones y peregrinaciones, y sobre todo la devoción a la humanidad de Jesús y María, son una reacción providencial a esta grave situación de lejanía y desamparo que el pueblo sufre.”*⁷

En la Europa de los siglos XI-XIII el culto a María se difundió también en la literatura. Era popular no solamente entre los pobres, su culto se convirtió en una fuerza mitológica autónoma, así la Biblia empezó a funcionar como pretexto, llegó a ser un registro mitológico. Northrop Frye relativiza la referencialidad de los textos bíblicos⁸, sin embargo, sabemos que en aquella época la Biblia misma empieza a funcionar como texto de referencia en la literatura mariana, haciendo inconclusa la creación de mitos de los cuentos y mitos petrificados en doctrinas.

Gonzalo de Berceo y sus contemporáneos dieron un paso más adelante: concibieron y presentaron las historias marianas como compilaciones. No solamente como compilaciones literarias y teológicas, sino también como recopilaciones de metáforas y alegorías filosóficas. Enlazaron tópicos arquetípicos, géneros, parábolas antiguas con la historia de María, estableciendo una colección de *universalias* semióticas a base de los dogmas cristianos, de las doctrinas neoplatónicas y de los fragmentos religiosos paganos.

Por supuesto, todo esto crea una nueva epistemología, el discurso sobre María reorganiza el discurso filosófico, de manera que las interpretaciones parabólicas marianas alegorizan la estructura de los conocimientos humanos, de las perspectivas – hasta nuestros días. Podemos invertir también la tesis: los cambios interpretativos de las parábolas marianas alegorizan los cambios en la estructura del saber humano. Pensemos en las diferencias entre las imágenes marianas sociológicas, filosóficas de San Agustín⁹, del unitario Miguel Serveto¹⁰ o de los feministas¹¹, al mismo tiempo, en la continuidad del discurso mariano.

⁷ Víctor CODINA, *Mariología desde los pobres*, asequible en <http://www.servicioskoinonia.org/relat/139.htm>, fecha de consulta: 1 de octubre de 2012.

⁸ “Nuestra atención va simultáneamente en dos direcciones: hacia el exterior, en dirección al sentido convencional (de las palabras), aquello de lo que nos acordamos, y hacia el interior, en dirección al sentido contextual específico.” Northrop FRYE, *Le Grand Code*, París, Éditions du Seuil, 1982, 104.

⁹ La Virgen es forma viva de Dios, “forma Dei”. In: Lewis AYRES, *Augustinus and the Trinity*, Cambridge, University Press, 2010, 156.

¹⁰ “El verbo de Dios fue el rocío del nacimiento natural de Cristo en el útero de la Virgen.” SZERVÉT Mihály, “A Háromságról”, in: *Szervét Mihály harminc levele Kálvin Jánoshoz*, [De la

En la actividad literaria de Berceo y sus contemporáneos fue un postulado muy importante, más allá de constituir el nuevo discurso filosófico: la época coincide con el nacimiento de las naciones, es decir, periodo de la formación de la simbología cultural en el modo de pensar, de la textura cultural de las comunidades.¹² La formación particular del campo semántico cultural, según Benedict, presupone tres condiciones: totalidad, realidad, coherencia.¹³ La totalidad implica que el campo cultural debe entretejer una cosmología completa y para Berceo la base textural para ello fue la mitología cristiana. La realidad – aunque parezca paradoja– se encuentra en los milagros: la aparición, la manifestación terrenal de figuras mitológicas pueden consumir las doctrinas religiosas abstractas, las hacen creíbles, incluso cotidianas. No solamente una mujer de esta tierra (María) puede ganar la gracia divina, a cualquier ser humano le es posible: la Virgen ya glorificada puede aparecer, puede socorrer por medio de milagros. El requisito de coherencia lo garantiza la incorporación de la simbología poética arcaica en el texto cultural cristiano, o bien la correspondencia de los símbolos cristianos a los primitivos elementos simbólicos. Entonces, puede servir de coherencia si los poetas entretejen los dos tejidos culturales, creando un sistema polisémico de tópicos. También se preocupan de la medialidad doble de este tejido cultural: imitando el habla coloquial fomentan la oralidad, estos milagros siguen transformándose en boca del pueblo, al igual que las historias de la “Biblia Campesina” y, al fijarlos por escrito, contribuyeron al desarrollo de la cultura escrita de las naciones.

Trinidad. In: *Treinta cartas de Miguel Serveto a Juan Calvino* [Trad.: Veress Jenő, asequible en <http://leporollak.hu/egyhtori/kalvin/SERVLEV.HTM#level03>, fecha de consulta: 11 de septiembre de 2012.

¹¹ “Las teologías feministas frecuentemente hacen alusión al pasaje” [trad. mía]: ‘Ya no hay judío ni griego; no hay esclavo ni libre; no hay varón ni mujer; porque todos vosotros sois uno en Cristo’ (Gal. 3,28), in: BENYIK György, *Amerikai Biblia* [Biblia americana], asequible en <http://www.keresztenyszo.katolikhos.ro/archivum/2012/majus/6.html>, fecha de consulta: 30 de septiembre de 2012.

¹² Ruth BENEDICT, *Patterns of Culture*, New York, First Mariner Books, 2005, 21-45.

¹³ *Idem*.

2. La alegoría: figura narrativa predilecta del tejido cultural en la Edad Media

Los universos textuales cuya referencia es una narración sacra dan origen a un peculiar *multiversum* textual ya que sintetizan varios universos textuales¹⁴, y la alegoría es una figura literaria específica. La alegoría objetiviza y espacializa.

En el *incipit* de obras literarias, principalmente si son alegóricas, es muy frecuente el motivo del extravío (del autor/narrador/personaje), perderse en el desierto, en un bosque (*Divina Comedia* –“A mitad del camino de la vida, / en una selva oscura me encontraba / porque mi ruta había extraviado”–, *Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro –“en un grand desierto”–, *La Celestina* –“entrando Calisto una huerta empos dun falcon suyo”–, la primera escena de *La vida es sueño*, etc.). En general, es sorprendente la presencia de desplazamientos en una sociedad fundamentalmente sedentaria que se refleja desde los cuentos de la tradición oral hasta la edad que llamamos moderna. Parece que una constante de la existencia del hombre es la de rebasar los límites de su espacio inmediato con el afán de buscar una realidad más placentera. El *topos* del viaje, del camino es uno de los más frecuentes de la historia literaria. Sin embargo, es uno de los pocos cuyo significado constante apenas ha cambiado, tanto en la historia del conocimiento del mundo humano como del divino. La metáfora del camino, al mismo tiempo, determina la actitud del lector, los modos de lectura y, por decirlo así, codifica el horizonte de la interpretación al evidenciar la sincronía acentuada de dos niveles textuales, puesto que la imagen del camino instauro un espacio referencial del texto (realidad, mito, convención) y otro espacio alegórico, a veces anagógico. El viaje frecuentemente implica también ritos iniciáticos, principalmente cuando la meta es un espacio lejano y desconocido, lleno de misterios, secretos ocultos ante el hombre.

Muchos viajes son realizados en el sueño (pensemos, por ejemplo, en la aventura de don Quijote en la cueva de Montesinos) o entre circunstancias poco probables (el vuelo del protagonista del *Libro de Alejandro*), o aparece asociado a un sentido de misión por interés personal y colectivo (poemas épicos), o la aspiración connatural de conocer regiones, paisajes cuya contemplación pueda producir placer estético. Todo esto, muchas veces asociado al motivo de una búsqueda simbólica o, en otros casos, del peregrinaje que también implica el deseo de buscar contactos con esferas que no son propias, pero sí son realidades incuestionables para el hombre. Como sabemos, en la literatura medieval se

¹⁴ El concepto “universo textual” de Charles Grievet lo interpreta Zoltán KULCSÁR-SZABÓ, *Hagyomány és kontextus* [Tradición y contexto], Budapest, Universitas Kiadó, 1998, 8.

refleja el sentido de la romería/peregrinación como una forma particular de emprender un viaje que se traduce en una alegoría contemplando la vida como un camino hacia la morada eterna. En este mundo, entendido como el metafórico valle de lágrimas, todo es transición, sufrimientos, tentaciones, debilidades humanas, pecados, así también en el peregrinaje todo lo que surge entre el punto de partida y el punto final, el lugar sagrado/sacralizado es un tramo jalonado de obstáculos por vencer (pensemos por ejemplo, en el conocido pasaje que el Arcipreste en el *Libro de buen amor* emprende por la sierra y el frío, el hambre, las agresiones de que es víctima de parte de las serranas; en sentido alegórico se trata de un “santo pasaje”, una romería que el protagonista del libro hace en época de la Cuaresma primaveral y cuya meta final es el santuario cerca de Segovia donde el acueducto por sí solo adopta el simbolismo conocido desde San Bernardo refiriéndose al papel intermediario de la Virgen.¹⁵ O, con otras palabras: “*La descripción que se nos da está mediatizada por la idea preconcebida de que la tierra del santuario sólo podía presentar unas características comunes con la tierra conocida de la que había salido el peregrino. Lo que queda entre su lugar de partida y el lugar santo son los obstáculos que hay que franquear.*”¹⁶

3. Camino y jardín: alegorías polisémicas de la creación cultural del hogar en *Milagros de Nuestra Señora*

En la obra de Berceo los *topoi* del camino y del jardín son elementos espaciales centrales del universo alegórico. El camino es una alegoría ontológica de la existencia humana, mientras que el jardín evoca más bien un significado epistemológico, es un *topos* de la existencia y modo de pensar del individuo.

Berceo también se sirve de este frecuente tópico retórico de los relatos itinerantes y llega a un “*prado, verde e bien sençido*” (2bc) que se sublima y evoca un lugar sagrado, imagen terrenal del paraíso. El lector es testigo de la sacralización de un espacio, un espacio donde el hombre experimenta la presencia de lo divino. En general podemos concluir que la configuración de los espacios de las obras medievales refleja la visión global de las condiciones ópticas y de los itinerarios gnoseológicos, epistemológicos. El camino es la mayor alegoría de las direcciones ontológicas y epistemológicas de una época. Es decir, en el mundo ficticio de una obra estética aparece un camino que marca la dirección, el itinerario del modo de pensar del autor y de su época, respectivamente. El

¹⁵ Véase Monique DE LOPE, “Semiótica del pasaje en el Libro de buen amor: para un enfoque de antropología literaria”, in: M. Á. GARRIDO GALLARDO (ed.), *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, Madrid, CSIC, 1986, 69-77.

¹⁶ Manuel BRUÑA CUEVAS, “Apuntes sobre el paisaje y la naturaleza en la literatura medieval francesa”, *Cuadernos del CEMYR*, 1999/7, 146.

camino de un hombre creyente es rectilíneo, desde el nacimiento lleva a su Dios (dioses), el extravío, la pérdida de la dirección equivale al apartamiento del camino fijado por Dios; en nivel alegórico, es el camino del pecado.

Cada eje semántico implica dos direcciones. El gesto de interpretación que traslada los elementos textuales a un área sacralizada, precisamente por el origen teológico-sagrado de estos elementos, puede “dar la espalda” a este mundo textual. Como en la Edad Media nació la interpretación profana de la Biblia, la “Biblia campesina”, así estos textos también llevan en sí el antitexto. De esta forma nacen las alegorías polisémicas, los textos. El *locus amoenus* arquetípico es lugar del deleite, de la belleza, así también es el lugar del amor, que puede ser un jardín. Las plantas, las frutas del jardín también pueden contener un doble sentido: la manzana y la pera, por ejemplo, son símbolos de los aspectos físicos femeninos, estrechamente relacionados con la fecundidad. El sistema simbólico se acentúa por medio de la metáfora del jardín que, a su vez, también es una imagen de origen sagrado (Edén), al mismo tiempo, es “jardín oloroso” que implica un significado profano. Podemos ver que muchas obras importantes dan un giro al eje semántico: en el “lugar sagrado” aparece un significado profano, o al revés. Este eje semántico en el universo de los *topoi* refleja las distintas esferas existenciales: Cielo y Tierra, eje de lo celestial y de lo terrenal. Lo grotesco nace en el momento en que éstos no simplemente se invierten, sino que se acoplan (por ejemplo, las figuras monstruosas, mezcla de lo humano y lo animal).

Entre las esferas de la vida no se marca una línea divisoria: el universo físico y el metafísico se articulan. Las figuras celestiales bajan a la tierra, el alma de los bienaventurados llega a la morada de Dios y, de esta manera, se reduce en la literatura también la distancia semántica que establece relación entre las dos esferas — precisamente por las metáforas y alegorías del espacio. Las dos existencias se manifiestan simultáneamente tanto en sentido profano, simulado-real como sagrado, simbólico. Tampoco es indiferente el orden de aparición de las mismas. El significado que por analogía corresponde a la realidad, después de cierto tiempo deja paso al significado hierático, favoreciendo la formación de los mitos. El camino por recorrer es el lugar de las luchas, de las batallas que, al mismo tiempo, en nivel sagrado es también el camino vital que se dirige hacia Dios, “el verdadero camino”. En las romerías el hombre creyente, como impulsado por una fuerza divina, busca el lugar que le es revelado como un espacio diferente a cualquier espacio (Tierra Santa, Roma, Santiago de Compostela, centenares de santuarios). La romería es un viaje *“como signo de provisionalidad, de desarraigo de la tierra, de disponibilidad para el cielo. La aspiración es sedere, estar quieto, asentado, instalado. Alcanzarla exige un tránsito, un movimiento. Es el*

precio del pecado original.”¹⁷ Nuestro poeta no busca este prado, tan sólo “caeçe” allí, interrumpe el viaje para descansar y este reposo le evoca la meta final del viaje. La meta final que es el paraíso, imagen arquetípica traducida en una configuración paisajística, el jardín, pero muchas veces este espacio se asimila también con un prado verdoso (elemento “obligatorio” del tópico lugar deleitable).

Leyendo la *Introducción* hasta la estrofa 16, sin conocer todavía las correspondencias que hace el poeta entre sentido conceptual, denotativo y alegórico-tropológico, tenemos un canto de júbilo ante las bellezas que ofrece la naturaleza. La alegoría teológica que nos revela el poeta tiene por marco un lugar placentero y los elementos paisajísticos soportan la carga simbólica que había venido formándose a lo largo de los siglos. La configuración de los componentes espaciales es creación más o menos original del poeta, pero los elementos de los que se sirve pertenecían al acervo acumulado por tradicionalización. Por supuesto, no podemos reclamar ningún realismo en la descripción del paisaje, sin embargo, pueden interesarnos ciertas proporciones y desproporciones al presentar y concretizar algunos componentes de dicho *topos*.

El *locus amoenus* como todos los tópicos retórico-poéticos tiene sus componentes constantes.

[...] “confluye el motivo religioso con la tradición profana que arranca de la antigüedad greco-latina, donde el paraje ameno, carente de toda finalidad utilitaria y cuyo único objetivo es producir placer, constituye el escenario de los encuentros amorosos. La Edad Media recogerá la doble herencia, cristiana y pagana, alternando el *locus amoenus paradisiaco* con el arquetipo del jardín de Venus o jugando con la ambigüedad, como parece hacer el anónimo autor de la *Razón de amor*, poema del XIII.”¹⁸

¹⁷ José Ángel GARCÍA DE CORTÁZAR, “El hombre medieval como «homo viator»: peregrinos y viajeros”, (IV Semana de Estudios medievales, Nájera, 1993), in: *Instituto de Estudios Riojanos*, Logroño, 1994, asequible en: www.vallenajerilla.com/berceo/santiago/homoviator.htm, fecha de consulta: 12 de agosto de 2012.

¹⁸ Juan Manuel CACHO BLECUA, “Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo”, asequible en: <http://www.vallenajerilla.com/berceo/cachoblecu/milagros.htm>, fecha de consulta: 1 de agosto de 2012.

4. Nuestra Señora: unificadora de registros culturales, origen de un nuevo orden simbólico de la razón¹⁹

En el espacio que nos deja ver Gonzalo de Berceo se entrevé algo más que la estructura estereotípica, encontramos elementos que apuntan hacia una presentación integral de la naturaleza. Hemos observado ya que el poeta, contemplando el reino vegetal del paraje, celebra no solamente la belleza de los árboles y las flores, motivo común en este caso, sino que insiste sobre todas las cosas en el olor. Más interesante es el papel que el poeta atribuye a ciertas plantas: *“milgranos e figueras, peros e mazanedas, / e muchas otras fructas de diversas monedas”* (4bc). Es posible interpretar estos dos versos alejandrinos como gesto concedido al detallismo cuando pretende dar una idea de la exaltación estética que experimenta el poeta al (¿realmente?)²⁰ contemplar el lugar deleitoso. Identifica por su nombre algunos árboles, pero no olvidemos que en este caso también opera la concepción simbólica de los elementos de la naturaleza, así no es casual, tal vez, que entre “muchas otras fructas” concretice precisamente estos árboles. El “milgrano” (granado) en la mitología cristiana es uno de los regalos que Jesucristo trajo al hombre desde el cielo y es uno de los emblemas de la Virgen. Como todas las frutas de color rojo y de muchos granos son símbolo de la fecundidad, del amor y de la vida. Por su resistencia a los gusanos dañinos es también símbolo de la castidad. En el auge medieval del culto a María el “milgrano” recordaba la infinidad de virtudes y misericordia de la Virgen (Madonna del granado de Botticelli, 1487, Firenze, Uffizi).²¹ El simbolismo de la “figuera” también se remonta a los tiempos bíblicos. Entre otros, la hoja de este árbol fue el primer “vestido” de Adán al haber probado la fruta prohibida. Es símbolo del matrimonio, de la fecundidad, del deseo carnal, pero también puede aludir a la virginidad de María. Además la “figuera”, junto a la vid, representa en la tradición cristiana —por su dulzura— la fruta espiritual (*“Es dicha vid, es uva, almendra, malgranada, / que de granos de gracia está toda calcada”* 39ab). Los “peros” y las “mazanedas” entran en el campo semántico de la fruta prohibida que procedía del

¹⁹ El concepto del orden simbólico de la razón procede de A. Schütz. Alfred SCHÜTZ: A cselekvések köznapi és tudományos értelmezése. [Interpretación cotidiana y científica de las acciones], in: Miklós HERNÁDI (red.), *A fenomenológia a társadalomtudományban*. [La fenomenología en las ciencias sociales], Budapest, Gondolat, 1984, 178-228.

²⁰ “Azorín se imaginaba a Gonzalo de Berceo pintando este paisaje ‘fino y elegante’, fiel reflejo de lo que observaba desde la ‘ventanilla de la celda’”. CACHO BLECUA, *op. cit.*

²¹ József PÁL–Edit ÚJVÁRI, *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, [Diccionario de símbolos, motivos, temas en la cultura universal y húngara]. Budapest, Balassi, 2001. Asequible también en: http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm, fecha de consulta: 25 de agosto de 2012. Ver: “gránátalma”.

árbol del saber del bien y el mal y que se traducía en frutas concretas como la manzana, la pera, el limón, la naranja y el membrillo. Deja evidente el simbolismo de estas frutas la oposición tipológica al aludir a la causa del pecado original: “*mas non avié ningunas podridas nin azedas*” (4c). Incluso un elemento que parece ser tan sólo uno de los componentes del *locus amoenus*, tiene un significado simbólico: “*el prado que [...] siempre estava verde en su entegredat*” (11a-c) establece relación entre la “entegredat” y el perecimiento. La hierba evoca el destino humano, “*el hombre, como la hierba son sus días*” (Salmo 103, 15), “*como hierba del campo, como legumbre verde, y beno de los tejados, que antes que venga a madurez es seco*” (2Reyes 19, 26).

Tampoco es casual que el poeta precise tan sólo algunos (y estos) árboles. Es archiconocido el papel que desempeña el árbol en la tradición mitopoética: *arbor mundi*, *axis mundi*, árbol de la sabiduría y otras figuras similares de las mitologías que nacieron para dar forma a las más variadas concepciones cosmológicas. El árbol aparece también en las creencias cristianas, y la fruta que produce simboliza el deleite y la virtud trascendentales, así como es atributo de la Virgen María, también lexicalizándose en la imagen del *benedictus fructus*. Además, es sabido que el árbol que da fruta desde tiempos prebíblicos es un principio femenino, expresa el papel alimentador, protector de las diosas. En resumen, de una manera consciente o inconsciente, el poeta recoge elementos de una imagería arquetípica que, a su vez, contiene también la tradición cristiana. En la descripción del paisaje el primer lugar corresponde a las flores y a los árboles, junto a las “fuentes claras corrientes” (3c), en correspondencia con los mitos cosmogónicos: éstos son los primeros que aparecieron o fueron creados por los dioses.

La inversión “ingenua” del eje semántico es posible sólo cuando permanecemos dentro del mundo ficticio de la naturaleza “intacta”. La naturaleza “tocada” por manos humanas ya no “tolera” el cambio de interpretación siendo ella un mundo intensamente interpretado. Este mundo/jardín fue creado por la palabra humana, no es divino. Una planta, como la rosa, es un símbolo humano. Aparece también en la Biblia, pero en el caso de la Virgen acentúa su esencia terrenal y, como elemento humano, conlleva un doble significado: simboliza la condición limitada de la existencia y, al mismo tiempo, el placer, el amor carnal. Parece interesante que el poeta no mencione la rosa que es uno de los símbolos mitopoéticos más antiguos de la humanidad. En la tradición cristiana la figura de María es venerada con la imagen de la rosa, es un atributo lexicalizado de la Virgen. La rosa se convirtió, sobre todo después de Dante (*Divina Comedia*, Paraíso, XXX-XXXIII) en un emblema de la suma perfección moral. En la mitología la rosa significa el número cinco y esta concepción se conserva en el rito del rosario. El rosario evoca tres veces cinco episodios de la vida de la Virgen María: de gozo, de dolor y de gloria que, a su vez, apuntan al simbolismo de

sendas partes de esta planta (el follaje verde significa el gozo, las espinas el dolor y la flor misma la gloria). En la cantiga LVI de Alfonso el Sabio encontramos huellas de este misticismo numérico cuando “*anta María feẓ nacer as cinco rosas na boca do monge de pos sa morte, polos cinco salmos que dizía a onrra das cinco léteras que á no seu nome*”.²² Berceo menciona varias veces las flores tan sólo en su genérica calidad, insistiendo en el olor (“*olor sovejo*”, “*flores bien olientes*” 3a, “*la olor de las flores*” 5a) y explicita el valor de aquéllas (“*las flores son los nomes que li da el dictado*” 31c), pero no identifica ninguna, al contrario de lo que hace en el caso de los árboles. A pesar de esto, podemos ver que en la percepción de la realidad espacial el poeta introduce diferentes sentidos: ve los colores y la belleza de las plantas, oye el canto de las aves, disfruta del olor de las flores, además el hecho de que “*levavan de las flores quantas levar querién*” (13b) evoca el mito de la abundancia de la edad dorada, de la unión orgánica entre hombre y naturaleza.

La demarcación del “prado sençido” al parecer promete denotar en la introducción la descripción de un campo abierto en registro hiperbólico, pero la glosa en que el poeta mismo releva las correspondencias deja evidente que este lugar placentero se proyecta sobre la imagen de un *hortus conclusus*. El hecho de asociar un paisaje idílico con un jardín de singular belleza no simplemente es un acto de alegorizar el espacio edénico perdido y prometido al hombre creyente, sino que remite a un arquetipo cosmogónico. La tierra, y dentro de ella el jardín, evoca el principio femenino. Desde los primeros momentos de la historia literaria el jardín aparece asociado con el cuerpo femenino. Encontramos numerosos ejemplos en todas las literaturas donde la relación simbólica se basa en la analogía que implica la generación, fecundidad, maternidad, belleza, es decir, vida. (Pensemos, en el primer cuento del *Sendebat* donde el enigma ejemplar se basa en esta analogía: hay una correspondencia absolutamente explícita entre mujer y tierra. El adulterio es insinuado por el acto de entrar en tierra ajena, labrar la tierra es un eufemismo de la relación íntima entre hombre y mujer.) En la introducción de Berceo todos los elementos paisajísticos directa o indirectamente aluden a la belleza y a la maternidad: la flor y el árbol que penetran en la tierra, las frutas, los ríos que por sí solos están cargados del simbolismo de la vida. Así, la Virgen no simplemente es la mediadora (canal) ideal entre el hombre y la fuente de la vida eterna, sino es la vida misma. La vida profana y sacra. La metáfora en el sermón de San Bernardo implica no sólo el

²² Antonio G. SOLALINDE, *Antología de Alfonso X el Sabio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, 31.

²⁴ Frente al lugar antropológico, espacio donde el hombre vive en unión armónica con su entorno, Marc Augé establece el concepto de los ‘no lugares’, espacios artificiales, creados por el hombre moderno. Véase Marc AUGÉ, *Los “no lugares”. Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa, 1998, 106-107.

papel de la Virgen de ser el canal transportador de las aguas redentoras, sino que es la fuente de donde emana, a través de su Hijo, el agua. Se vislumbra en su imagen el arquetipo de la *Mater Generatrix*. Así, más allá de la evidente función descriptiva, el espacio presentado en la introducción tiene sobre todo una función evocativa. Un campo abierto, un prado evoca la imagen de un jardín separado, cerrado, inabarcable desde el punto de vista humano y que por su vinculación con el mundo femenino se transfiere a la figura de la Madre.

Podemos concluir, pues, que partiendo de una tradición, el poeta no solamente elabora un cliché para dibujar el marco espacial y lo transcribe a un contenido teológico, sino que varios datos del texto nos señalan que lo hizo un hombre que se sentía realmente seducido por la belleza que ofrecía un espacio natural. Un hombre que contemplaba y percibía esta belleza en su integridad. El hecho de “seleccionar” entre los objetos puede explicarse, tal vez, con experiencias personales. ¿Por qué no imaginarnos al hombre de carne y hueso que en el jardín de su monasterio o fuera, en los alrededores, contempla y queda exaltado ante la armonía de la naturaleza, creación de Dios y reflejo del orden universal? “*Nunqua trobé en sieglo logar tan deleitoso*” (6a) podría interpretarse como la confesión del hombre que se siente atraído por la hermosura del entorno, aunque de reducidas dimensiones, en que le tocó vivir. El jardín, además, es un espacio de la retirada del “mundanal ruido”. En relatos donde el marco estructural de la historia es el viaje, un motivo frecuente es el peligro que acecha al viajero solitario (por excelencia, en los cuentos folclóricos). El verso “*Yaziendo a la sombra perdí todos cuidados*” (7a) parece responder a esta atribución simbólica. El yo lírico que se aísla aquí, como un eremita, proyecta su estado eufórico al entorno en que se encuentra. No es un espacio intermedio entre los dos extremos del peregrinaje, sino que es el mismo destino prefijado, el equilibrio, el orden que pretende encontrar el romero al abandonar el mundo desordenado. Es el espacio de alcance antropológico,²⁴ el estado original traducido en el mito de la edad dorada, universo utópico que implica el deseo del hombre de recuperar la armonía primordial con su ambiente natural.

“*Yendo en romería caeçi en un prado*” (2b): la semiótica de la espacialización en la introducción de dicha colección es una de las más conocidas alegorías en la literatura medieval española. Elabora la isotopía del arquetípico *topos* del *locus amoenus* para representar la vida del hombre como *peregrinatio vitae* contemplado en su genérica universalidad y para poner marco a una serie de milagros experimentados por seres humanos ideados en su individual debilidad humana. Soportan esta relación entre lo universal y lo individual, por una parte, las coincidencias que guarda la lógica del mecanismo devoción-recompensa tanto en los 46 tetrástrofos monorrimos introductorios como en los 25 milagros, por

otra, las marcadas diferencias que se observan en la localización de los acontecimientos: abstracción en la primera unidad y espacialización de tinte realista en los milagros. “*En Toledo la buena, esa villa real, / que yaze sobre Tajo, esa agua cabdal*” (48ab), “*En Colonna la rica, cabeza de regnado, / avié un monesterio de Sant Peidro clamado*” (160ab): estas y semejantes acotaciones (aunque reducidas a elementos estereotipados) trazan las coordenadas topográficas en el *incipit* del milagro, incluso en unos casos –para cumplir con el imperativo retórico– el poeta no duda en exponer los fallos de su fuente al “reconocer” que “*el lugar no lo leo, decir no lo sabría*” (76b). De esta manera lo maravilloso se integra en dos realidades: en la histórica, experimentada y en la trascendental cuya premisa está determinada por la fe. “*La trama de la acción se presenta en el milagro literario como real e histórica, hasta el punto de que [...] se precisan los lugares geográficos y la sucesión cronológica de los hechos.*”²⁵ No se trata de una reduplicación espacial de la trama sino que, como lo observa Jesús Montoya Martínez, el “*espacio se agranda pero no se difumina*”,²⁶ la realidad física es un hecho conceptualizable y “*lo sobrenatural se evidencia como realidad espiritual. Y todo esto el autor así lo cree y lo transmite a un oyente o lector medieval que comulgaba con su fe.*”²⁷ En el mismo trabajo destaca el estudioso la diferencia respecto a los cuentos de hadas donde, como resultado de las técnicas convencionales, el universo del relato se halla fuera del mundo real, y no es necesario ni la aceptación ni el rechazo: la única cosa que podemos reclamar es la coherencia interna de la ficción. Menciona a este propósito el *lai* que “*crea un mundo fantástico reforzado por nombres geográficos de lugares irreales o míticos, cortes exóticas e idealizadas [...] y su tiempo histórico se entremezcla con el tiempo fantástico...*”²⁸ Si examinamos la disposición espacial de las historias, vemos que la alternancia de espacios reales y teológicos, y de abiertos y cerrados, está organizada con calculada simetría, provocan una permanente vibración en el texto al no separarse marcadamente uno del otro (tampoco hay detalladas referencias respecto a la transición entre ellos), sino juntos forman un universo completo y complejo. El hombre no distingue entre esferas celestiales y terrestres, mejor dicho, la esfera celestial que es inconcebible para el hombre –pero su imagen queda firmemente arraigada en su imaginaria– se hace parte integrante de la terrestre porque el hombre medieval sabe y cree que Dios interviene en la historia. En consecuencia, también “*el tiempo en el que se realiza la*

²⁵ Jesús MONTOYA MARTÍNEZ, “El tiempo y el espacio en el milagro literario”, in: *Narrativa breve medieval románica*, Granada, Impredisur, 1991, 129.

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Idem.*

*acción salvífica del milagro es un tiempo real para el cristiano creyente de la Edad Media.”*²⁹ O, como lo constata Ángeles García de la Borbolla, al examinar los relatos hagiográficos, *“la santidad no es una realidad abstracta sino que se presenta perfectamente encarnada y encuadrada en unas coordenadas espaciales y temporales concretas.”*³⁰ Por supuesto, como advierte la estudiosa en el mismo trabajo, *“tras esta categoría general se esconden cambios y transformaciones, acordes con la historia de la Iglesia y en relación con el pueblo cristiano.”*³¹ Si consideramos que lo maravilloso³² es el núcleo del milagro, género literario, debemos recordar que estamos ante una constante de la historia universal, presente tanto en las culturas primitivas, como en mitologías grecolatinas y, por supuesto, en los textos bíblicos. De este modo, lo maravilloso/milagroso llega al hombre medieval como legado cultural proveniente de diversas culturas y religiones, precristianas y cristianas. La actitud de la Iglesia varía en cuanto a la aceptación o integración del fenómeno maravilloso en la catequización del pueblo. Hasta el siglo XII se observa cierta represión de esta manifestación de la piedad de la gente sencilla, después, en el siglo XII-XIII la Iglesia deja de imponer restricciones, manteniendo bajo control al integrarlo en el milagro. Es la época cuando en toda Europa se populariza la devoción a la Virgen por el occidente cristiano gracias, sobre todo, a la teología de San Bernardo. Es la época cuando se construyen catedrales y templos dedicados a Santa María, nacen obras literarias también de carácter erudito que reflejan y mediatizan el espíritu de devoción.³³ Luego, principalmente a partir del siglo XV, el momento maravilloso cada vez más frecuentemente aparece en la cultura erudita como un elemento estético sin la función ontológica de épocas anteriores.

Si examinamos textos concretos, vemos que entre tiempo y espacio reales y teológicos muchas veces hay tan sólo unas breves acotaciones textuales, un verso o una estrofa de transición que normalmente implica el establecimiento

²⁹ *Ibidem*, 130.

³⁰ Ángeles GARCÍA DE LA BORBOLLA GARCÍA PAREDES, *La “praesentia” y “la virtus”: la imagen y la función del santo a partir de la hagiografía castellano-leonesa del siglo XIII*, Santo Domingo de Silos, Abadía de Santo Domingo de Silos, 2002, 225.

³¹ *Idem*.

³² “Categoría estética alusiva a un mundo fantástico en el que pueden ocurrir fenómenos que escapan a las leyes espacio-temporales a las que están sujetos la naturaleza y el hombre”, in: Demetrio ESTEBANEZ CALDERÓN, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996, 648. Un trabajo importante sobre el tema, desde un enfoque medieval, nos ofrece: Jacques LE GOFF, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1986.

³³ Sobre el desarrollo de la religiosidad popular mariana véase Manuel Jesús CARRASCO TERRIZA, “Devoción mariana y archivos eclesiásticos”, in: *Actas del XVI Congreso de la Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, Zaragoza, 11-15 septiembre 2000, Memoria Ecclesiae XXI*, 2002, 295-352.

del contacto entre la Virgen y el “favorecido” por el hecho milagroso. Por ejemplo en el milagro I, San Ildefonso “*en su preciosa cátedra se sedíe asentado / adusso la Gloriosa un present muy onrrado*” (58cd).

Berceo, poeta castellano, en el siglo XIII elaboró un tema bíblico presentando el tema tradicional por medio de *topoi* espaciales correspondientes a la convención literaria. Un gran mérito de su obra es que planteó las cuestiones cardinales de la teología y de la filosofía desde un enfoque original y novedoso. La obra es uno de los fundamentos literarios del culto mariano de su siglo, interpretó la abstracta ejemplaridad bíblica en el marco de las contradicciones filosóficas de su época. La obra es también “legalización” del hombre, del cuerpo humano y de los placeres y el poeta logró hacerlo cuando emplazó las metáforas espaciales a un nuevo horizonte semiótico. En la época de Berceo todavía no se habían segregado espacios celestes y terrenales, el camino divino no se había apartado del humano, sino concibieron los espacios terrenales no solamente como parte de los espacios sagrados o lugar del “pecado”, al invertir el eje semántico, por medio de la interpretabilidad profana de los lugares simbólicos y elementos espaciales. Es un gesto inverso al de Dante: no es el hombre el que viaja por el mundo metafísico, sino el mundo divino hace milagros en el humano. Todos los elementos del espacio humano son alegóricos, pero también dispone de significado autónomo. La historia del conocimiento se realiza en dos esferas: en la profana y en la sagrada. En este sentido establece el modo de la lectura, llamando la atención sobre la esencia divina y obligando, a la vez, al autoexamen. De esta manera, la peregrinación cobra diferentes sentidos: se emprende por el arrepentimiento y también por la comprensión de los pecados.

5. Cosmología y antropología

En la obra de Berceo el espacio es todavía *hierophania*: cada elemento es capaz de declarar la esencia divina. Y es complejo porque es el espacio de la enseñanza, de la ejemplaridad y del deleite. Esta doble intención procedente de la antigüedad aparece articulada en uno de los tópicos más antiguos: el Jardín Edénico. Cada viaje es un conocimiento, en este caso también es una cosmogonía: se perfila la completa imagen del universo. El viaje literario del lector hace comprender esta cosmología cuando se enfrenta con una multitud de estructuras espaciales: por medio de viajes sagrados y profanos, por medio de visualización concreta de espacios imaginativos y por medio de semiotización de espacios concretos. Berceo difiere el espacio suyo de los espacios que figuran en obras modernas en cuanto aquél no está individualizado. Con su alegoría tematiza la esencia humana universal en vez de la evolución de la personalidad del individuo.

Al estudiar la obra de Berceo, se sugiere la reinterpretación, la relectura de ciertos textos literarios medievales o, más bien, el examen antropológico de los mismos. Desde Herder existe algún prejuicio frente a textos medievales de contenido religioso: la simbología cristiana es considerada como fundamentación cultural del cosmopolitismo universalista. Sin embargo, al leer la obra de Berceo vemos que se trata de un propósito diferente: de la integración nacional de la narrativa cristiana, de una tentativa prudente de crear un peculiar modelo cultural de una nación. Se revela esto ante el simple hecho de que Berceo escribió su obra en lengua romance, en vez del latín universal y, sobre todo, hay que tener en cuenta que los textos bíblicos son simples referencias, la reescritura de los mismos posibilita el entretrejimiento de las narrativas de diversos orígenes y registros culturales, poniendo de esta manera los fundamentos de las grandes narrativas de la cultura española.

LOPE ENTRE VOZ Y SILENCIO. NOTAS SOBRE TEATRALIZACIÓN Y DRAMATURGIA EN LA ESPAÑA DE LA TEMPRANA EDAD MODERNA

TAMÁS ZOLTÁN KISS

Universidad de Pécs

Abstract

The principal goal of this essay is to deliver study materials for the interpretation of the prescriptive norms regulating the dramatic text in the early modern age. Without entering the debate on the spectrum and transcendence of the categories 'acotación' and 'didascalía', special attention will be paid to the playwright's role in the case of one of the most important creators in Spanish Baroque Drama, Félix Lope de Vega Carpio, who was born about 450 years ago, in 1562, in order to go into detail about the readers' complex interactions between production and reception of a written drama and theatrical performance.

En 2009 publica José-Luis García Barrientos, teatrólogo del prestigioso Centro de Investigaciones Científicas (CSIC), dentro de una línea de investigación de enfoque de antropología cultural y análisis del discurso (sic), un estudio en honor al “maestro y colega” Luciano García Lorenzo. El título del sugestivo ensayo suena algo filológico o académico. *Acotación y didascalía: Un deslinde para la dramaturgia actual en español*.¹ La problemática expuesta en el escrito modestamente dirigido a un “coto cerrado de *teatristas y teatreros*” (el subrayado en el original) a primera vista sí puede despertar nada más el interés de un reducido número de especialistas en el área, el análisis discursivo-dramatúrgico de las (posibles e imposibles) relaciones semánticas y conceptuales entre las nociones *acotación* y *didascalía* se convierte en una entusiasmada discusión sobre el actualísimo planteamiento de la cuestión que abarcan hoy *dramatología* y *teatrología* (si es que tiene sentido alguno la separación de las dos). Sin entrar mucho en la abundantísima polémica sobre el espectro y la trascendencia de las categorías *acotación* y *didascalía*, el objetivo fundamental de mi escrito es contribuir materiales de estudio respecto a ciertas interpretaciones de las normas y preceptivas acerca del texto dramático en la Edad Moderna o del llamado Siglo de Oro. Dedicaré una atención especial a la postura de dramaturgo de uno de

¹ José-Luis GARCÍA BARRIENTOS, “Acotación y didascalía: Un deslinde para la dramaturgia actual en español”, in: Joaquín Álvarez Barrientos et al. (coord.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid, CSIC, 2009, 1125-1139.

los más importantes creadores del drama nacional barroco, la *comedia nueva*, ya que en este año se cumple el 450 aniversario del nacimiento de Félix Lope de Vega Carpio. A causa de cuestiones de espacio no discutiré detalladamente aspectos de la crítica textual de las fuentes presentadas sino, en cambio, trataré de profundizarme un poco más en la compleja interacción entre producción y recepción lectoras y los espectáculo teatrales tal como se presentan por ejemplo mediante rótulos como *teatro de palabras* o *l'écriture du spectacle*, rótulos acuñados por Alfredo Hermenegildo y Véronique Lochert, respectivamente.² De una forma escueta, me restringiré a una sucinta exposición con el fin de esbozar problemas a partir de textos de origen y significado a veces bien diferentes.

* * *

Hay que afirmar que en los últimos 3-4 lustros se ha venido acumulando un considerable saber dramatológico-teatrológico sobre las acotaciones y/o elementos didascálicos tanto en sus aspectos teóricos como en los de la historia teatral. Al contrario de lo que parecía válido hace 15-20 años, la naturaleza artística, el juicio estético, el status ontológico o las funciones dramatúrgicas desempeñadas por parte de los elementos paratextuales dentro de la estructura composicional del drama considerado ya como texto literario ya como componente de un evento teatral muy complejo y heterogéneo.³

Como García Berrio subrayó hace más de 30 años, el canon de la preceptiva respecto a la dicotomía horaciana *res-verba* con el predominio cabal de la faceta *res* disponía de una vigencia universal durante toda la edad moderna (que en este caso comprende ambas centurias del llamado Siglo de Oro). La idea del “inocuo apriorismo” y de la “voluntaria ceguera” de los humanistas aristotelianos, aplicada a la construcción teórico-literaria del género dramático, no excluye la tradición *diegética* a la hora de reflexionar sobre el discurso preceptivista.⁴ Esta definición del drama, concebida por Diomedes Grammaticus (siglo 4 d. C.) en su *Ars grammatica*, tiene como punto de partida una plástica diferenciación entre los diferentes géneros según el comportamiento de la instancia narrativa o autorial.

² Entre otras monografías de índole resumidora me refiero a Alfredo HERMENEGILDO, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001 y Véronique LOCHERT, *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*. Genève, Librairie Droz, 2009.

³ Véanse aquí Tamás Zoltán KISS, “Instrukció vagy széljegyzet? Közelítések a drámai instrukció poétikájának kérdéséhez a spanyol Arany században”, in: *Filológiai Közlemények*, tomo XXIX, 1993, 240-249, y “A drámai instrukció poétikájának problémái”, in: *Literatura*, tomo XXI, 1995/4, 362-385.

⁴ Antonio GARCÍA BERRIO, *Formación de la teoría literaria moderna*. tomo 1, *La tópica horaciana en Europa*, Madrid, 1977, Cupsa, 422 *passim*.

En realidad, se trata de una interpretación de la *Poética* del Estagirita en la que el erudito latino de la Antigüedad tardía subraya la plástica importancia de un aspecto no solamente formal sino de carácter discursivo con relación a la estructura diegética (organización narrativa) de la obra dramática: “...*dragmaticon, uel actium est, in quo personae agunt solae, sine nulla poetae interlocutione*”.⁵

Este mismo concepto de la ausencia de la voz autorial como rasgo constitutivo del drama se intensifica en los comentarios terencianos escritos por José Badio:

*“Dragmatica [...] in quibus poeta ipse nusquam loquit: sed introducit loquentes et rem ipsam agentes et representantes. [...] et omnia in quibus auctor non loquit: sed solomodo persone per ipsum introduce.”*⁶

No pocas veces se repite este argumento en la literatura preceptivista española escrita entre 1580 y 1650, época de florecimiento de las poéticas en España. De modo que en las *Tablas poéticas*, Francisco Cascales, fiel seguidor de los patrones humanísticos, estima que la falta de la voz narrativa y la introducción de personajes que “representan activamente” es una de las más importantes peculiaridades de la mimesis dramática:

*“[...] como el cómico y el trágico hacen verdadera imitación, pues no meten narraciones, como el heróico, que habla de su persona propia, sino que introducen personajes que van representando las cosas activamente como ellas se suelen hacer [...].”*⁷

Semejante idea se refleja en la definición del vocablo *drama* en el *Tesoro...* de Covarrubias (1611):

*“Drama [...] vale representación fabulosa de comedia o tragedia, en que no interviene la persona del autor, sino que hablan los representantes o personajes introducidos.”*⁸

Hay que señalar que ya en el siglo XVI, período inicial del moderno preceptivismo de **empeño** normativista, se dedica considerable atención a la estructura discursiva (casi diría: narratológica) del texto dramático, que al mismo tiempo ofrece indicios de vigencia tanto formalistas como funcionalistas con respecto a la interpretación teórica (poética) del texto dramático. Todavía recordamos el ardor científico de la ortodoxia metodológico-epistemológica

⁵ Cito por DIOMEDES GRAMMATICUS, *Ars grammatica aliqui decem et nouem autores infra notati post nouissimam Ioannis Tacuini impraessionem apprimè recogniti...* Venetii, 1522. Capitulum III. De poematum generibus.

⁶ José BADIO (Badius Ascensius), “In publicum therentianum prenotamenta / Prenotamenta ascensiana”, Capitulum III, in: *Terentius cum commentis*, París, 1512.

⁷ Francisco CASCALES, *Tablas poéticas*. [Murcia, 1617], in: Federico Sánchez Escribano—Alberto Porqueras Mayo (coord.), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, 2ª ed., Madrid, 1972, 174.

⁸ Sebastián de COVARRUBIAS OROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Castalia, 1993, 831.

motivada por el afán individualista y separatista por parte de la todavía joven semiótica teatral postestructuralista que, por el afán de liberarse de la superioridad y primacía de los estudios literario-filológicos con el deseo de ser el enfoque integrador de una nueva teatrología general, rechazaba rotundamente todo tipo de análisis literario diegético-narratológico de la escritura dramática. Mientras ya sabemos que los al inicio del siglo XVI se hablaba, pues, de teatro, pero a la vez se hablaba (no cabe la menor duda) también de literatura, de determinadas estrategias de *escribir* y de determinadas estrategias de *leer*. Ya es, pues, en los albores de la formación del arte teatral láico en España cuando conceptos como comedia, tragicomedia, espectáculo, representación, histrionismo, escritura, edición, publicación, lectura etc. van juntos sin separarse o delimitarse conforme a ciertos criterios de un profesionalismo que se les atribuirá tres siglos después. El cambio paradigmático en este ámbito lo demuestra, entre otras cosas, la ambiciosa propuesta de Alfredo Hermenegildo sobre una historia del texto dramático y sus didascalias (incluyendo la llamada máquina teatral y el completo entorno institucional que rodea el espectáculo) que el catedrático de la Universidad de Montréal ha inventado como una historia de las representaciones en cuanto *historia de la teatralización del drama clásico español*.⁹

* * *

A la hora de hablar de la consolidación de los mecanismos del funcionamiento del arte teatral entre 1560 y 1635 y del desarrollo de las representaciones en los corrales, repetidas veces se hicieron alusiones al problema de una supuesta rivalidad entre dos tipos de comunicación dramática: texto impreso y puesta en escena en el corral o en otra forma teatral de la época. Los teatrólogos se mostraron inclinados a realzar dicha rivalidad tanto en la creación como en la recepción de la pieza dramática.¹⁰ Sin embargo, hablar de una competición económico-cultural durante la época de la Edad Moderna en general, es por lo menos una exageración apriorística de la situación. Sin embargo, se supone que —desde punto de vista del público— por motivos del alto precio del libro impreso y por la popularidad del espectáculo teatral en el corral, el espectador “promedio” casi nunca tiene alcance a la versión escrita del drama. Esto quiere decir que un espectador cotidiano y “promedio” muy raras veces podía convertirse en lector “promedio” de una colección impresas de dramas. Igualmente, para el dramaturgo de la época de Lope de Vega siempre

⁹ HERMENEGILDO, *op. cit.*, 14.

¹⁰ Véase por ejemplo José María Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Madrid, 1978, 262.

fue el factor más decisivo la representación a la que toda la organización teatral (texto dramático, autor de comedias, compañía, autoridades censoriales, industria escénica e histriónica del corral etc.) era sometida. La comercialización del espectáculo teatral, principal fuente de ingreso del comediógrafo, sólo paulatinamente llevaba consigo la mercantilización del drama escrito. Como el hecho teatral se organiza según las leyes de la oferta y demanda, el *autor de comedias*, figura clave en la vida teatral de la edad áurea, compra el texto (el guión o libreto de las futuras “puestas en escena”, si se quiere) al poeta y a precios mucho más elevados que el honorario pagado por el librero que se arriesgue imprimir comedias. La publicación generalmente necesitaba el patrocinio económico de una persona rica e influyente a la cual el libro habitualmente iba dedicado. Lógicamente, el analfabetismo universal tampoco favorecía la divulgación masiva de los libros de comedias, mientras que las entradas relativamente baratas garantizaban al teatro un verdadero aflujo de espectadores. La clientela de la comedia impresa la constituían, fuera de algunos aristócratas o nobles con aspiraciones literarias, “los directores de segunda clase y compañías ambulantes”.¹¹

Por otro lado, no debemos olvidarnos de la diversidad y complejidad de la institución teatrales (se dificultaría más el asunto si añadiésemos a esta estructura la modalidad de las representaciones palaciegas de la alta nobleza o del teatro litúrgico). Es también verdad que entre las fuentes principales para la teatrología, que es un estudio multidisciplinario por definición, la fuente principal ha sido y sigue siendo el drama escrito. “*Nunca sabremos cómo interpretaban los actores las acotaciones (...) de las comedias del siglo XVII*” afirmó John Varey cuya opinión reflejaba cierto escepticismo respecto a las posibilidades de una reconstrucción de los detalles de la puesta en escena.¹² Intentando localizar recursos para reconstruir —en 1988— todo el conjunto semiótico de una representación teatral de la edad moderna temprana en España, Alan Paterson señaló que “... *nuestra reconstrucción del significado nada debe a la experiencia, sino que se basa totalmente en el texto escrito como entidad literaria*”.¹³ El crítico británico apostó, pues, por una “activa colaboración” de los dos primordiales espacios de comunicación de la comedia, espectáculo y drama impreso, donde la preeminencia del libro, “...*efectiva tan pronto como se intentó contrarrestar la condición efímera del producto original...*”¹⁴ despertaba el interés de los propios dramaturgos ya desde principios.

¹¹ DÍEZ BORQUE, *op. cit.*, 263.

¹² John E. VAREY, *Cosmovisión y escenografía. El teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, 1987, 9.

¹³ Alan K. E. PATERSON, “¿Quién esta canción te ha dado...?”, in: *Edad de Oro*, tomo VII, 1988, primavera, 129.

¹⁴ *Ibidem*.

No obstante, los diferentes razonamientos al respecto que se nos han conservado en prólogos, prefacios, dedicatorias, comentarios editoriales o en cartas privadas, son frecuentemente incongruentes si no expresamente contradictorios. Para ilustrar la situación, evocaré dos juicios (bien conocidos) de Lope de Vega, opiniones que sólo aparentemente se contradicen.

Quejándose por la piratería editorial, el abuso de su nombre y la corruptela de los textos, Lope empieza a publicar sus comedias en las llamadas *Partes*. Es la *Novena parte* que se publica en octubre de 1617 bajo pleno control autorial del dramaturgo quien ha cosechado un éxito arrollador en las tablas. Dice el Fénix en el prólogo a esta *Novena parte*:

*“Viendo imprimir cada día mis comedias de suerte que era imposible llamarlas mías [...] me he resuelto a imprimirlas por mis originales; que aunque es verdad que no las escribí con este ánimo, ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos...”*¹⁵

La “censura de los aposentos”, es decir, una manera detenida de la recepción a través de la lectura, supone algo absolutamente novedoso y desnaturalizado¹⁶ porque, como apunta Margit Frenk en el capítulo *¿Teatro oído y visto o teatro leído?* de su excelente monografía, la lectura solitaria de obras teatrales en *aposentos* y *rincones* trae consigo la “conciencia de una pérdida irreparable”.¹⁷ Podríamos añadir a esto el aspecto antropológico del la recepción (inter)activa de una representación teatral que es eminentemente comunitaria. Repetidas veces se refiere Lope a la práctica normal y habitual de que la intención original de *escribir* comedias no era la de publicarlas. Es uno de los momentos verdaderamente excepcionales cuando habla de su motivación económica con toda sinceridad en una carta fechada de 1604: “Si [...] algunos piensan que los [textos] escribo por opinión desengáñeles Vm. y dígales que por dinero”.¹⁸ Esta motivación extraliteraria parece coincidir con la autodefinición del género (enlace infraliterario) en el *Arte nuevo...*:

*“...y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron”*¹⁹

¹⁵ FÉLIX LOPE DE VEGA CARPIO, *Doze comedias de Lope de Vega... Novena Parte*. Barcelona, 1618, π. 4^r.

¹⁶ Consúltase aquí Mercedes ALCALÁ GALÁN, *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*, Madrid–Alcalá de Henares, 2009, Centro de Estudios Cervantinos, 204.

¹⁷ Margit FRENK, *Entre la voz y el silencio*, Madrid–Alcalá de Henares, 1997, Centro de Estudios Cervantinos, 79.

¹⁸ Cito por Enrique José RODRÍGUEZ-BALTANÁS, “Literatura y paraliteratura en Lope de Vega”, *Revista de Literatura*, tomo L (1988), 90, 49.

¹⁹ Félix LOPE DE VEGA CARPIO, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo...* in: Juan Manuel ROZAS, *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*, Madrid, 1976, SGEL, 182.

Escribo quiere decir escribir comedias para venderlas a autores de comedia, con el objetivo de representarlas en la escena. La entrada *escribir* en Covarrubias (¡en 1611!) llega a reflejar una ampliación del significado que incluye ya el sentido de “*producir textos con fines de imprimir y publicarlas*”: “[...] algunas veces significa fabricar obras y dexarlas escritas e impresas...”.²⁰

Claro está que no se trata de ninguna ruptura de la unidad comunicativo-estética o institucional entre el texto dramático y el espectáculo teatral. Tampoco se trata de la emancipación del drama escrito porque en la temprana edad moderna todavía no existe una verdadera jerarquía entre las dos formas la recepción. Lo que es cierto es que la intención primordial del dramaturgo es componer un texto teatral, destinado para la escena. El mayor éxito que puede desearse un comediógrafo es ver sus piezas representadas en las tablas (tras haber cobrado la retribución convenida con el jefe de la compañía de teatro). Con referencia a la lectura de unos sonetos, lo aprueba una cita sugerente del segundo acto de la comedia lopesca *El guante de doña Blanca* que parece haber sido una de las últimas piezas escritas por su autor y publicada póstumamente en 1636:²¹

*“que entre leer y escuchar
hay notable diferencia,
que aunque son voces entrambas,
una es viva y otra es muerta.”* 1602-1605

Leer la voz “muerta” y oír/escuchar la palabra viva no eran categorías compatibles, con acierto señala Margit Frenk la diferencia totalmente divergente entre participar en un acto común (oír) p leer algo a solas con las letras muertas sobre la página: “leer solo y sólo leer”.²²

Cervantes, en el conocidísimo prólogo al lector de sus comedias y entremeses (1615), con cierta amargura y envidia alude a Lope, al *monstruo de la naturaleza*: “...todas [sus comedias] que es vna de las mayores cosas puede dezirse, las ha visto representar, u oydo dezir, por lo menos, que se han representado...”;²³ inferencia que sólo muy indirectamente puede referirse al éxito comercial.

Otro problema artístico podría es la voluntad de *eternizar* estos textos, problema que contribuye, poco a poco, a la reconciliación de los dramaturgos con la recepción lectora de sus obras. En el ya citado prólogo a la *Novena parte*,

²⁰ COVARRUBIAS, *op. cit.*, 541.

²¹ Consúltase aquí Félix LOPE DE VEGA CARPIO, *Comedias della Vega del Parnaso*, I. *El guante de doña Blanca*, intr., texto crítico e note di M. G. Profeti, Firenze, 2006, Alinea, 25.

²² FRENK, *ibidem*.

²³ CERVANTES, “Prólogo al lector”, in: *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*. Madrid, 1625, por la Viuda de Alonso Martín.

Lope (Frenk supone que “a regañadientes”²⁴) incluso destaca las ventajas de la lectura frente a los posibles accidentes de una función teatral:

*“Quedo consolado que no me pudrirá el vulgo, como suele, pues en tu aposento donde las has de leer, nadie consentirás que te haga ruido, ni te diga mal de lo que tú sabrás conocer, libre de los accidentes del señor que viene tarde, del representante que se yerra, y de la mujer desagradable por fea y mal vestida...”*²⁵

En 1632 Lope hasta llega a tener el libro por *más libre teatro* de lo que es la representación escénica de los corrales. En el prólogo a *La Dorotea* (que se publica en 1632 con el subtítulo “acción en prosa”) dice:

“...como lo podrá ver, quien la leyere; que el papel es más libre teatro que aquel donde tiene licencia el vulgo de graduar, la amistad de aplaudir y la embidia de morder”.²⁶

Parece como si los dramaturgos de la edad moderna temprana hubieran tenido claro que lo que ellos produjeron no eran libros, sino textos que se convirtieron en objetos escritos, mientras es el espacio entre texto y objeto donde el significado propiamente dicho se construye.²⁷

En el otro lado de la balanza los dramaturgos eran conscientes de los “peligros” del debilitamiento del impacto escénico e histriónico de su creación. El poeta subraya la necesidad de un teatro interior, mental e imaginativo de un lector que, leyendo el libro, contribuye activamente a dar plasticidad de significado a la obra escrita/impresa:

*“... la diferencia [...] de la acción y voz viva a la escritura, donde es fuerza que el que lee, no sólo entienda, pero se mueva con los accidentes a la conmiseración, a la alegría y a los afectos...”*²⁸

Probablemente Lope conoció aquel pasaje de la *Poética*, en el que Aristóteles relega la exclusividad de la escenificación teatral para alcanzar el objetivo final (estética y psicológicamente) de la tragedia que es la catarsis: *“Pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores.”*²⁹

* * *

²⁴ FRENK, *op. cit.*, 80.

²⁵ Cito por FRENK, *op. cit.*, 80.

²⁶ Félix LOPE DE VEGA CARPIO, *La Dorotea*, Ed. a cargo de Edwin S. Morby. Madrid, Castalia, 1958, 46

²⁷ Véase Roger CHARTIER, *The Order of Books. Readers, Authors, and Libraries in Europe between Fourteenth and Eighteenth Centuries*. Trad. por Lydia G. Cochrane, Stanford, 1994, Stanford UP, 10.

²⁸ Dedicatoria en la comedia *El Sol Parado* de la *Decimoséptima Parte* (1621), in: Alan S. TRUEBLOOD, *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of La Dorotea*, Cambridge (Mass.), 1974, Harvard UP, 338.

²⁹ “...nam tragoediae vis et sine certamine et histrionibus est...” in: *Poética de Aristóteles (Aristotelis Ars Poetica)*, 1450b, 18-20. Edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, 1988, 150-151.

Si durante mucho tiempo, hasta la segunda mitad del siglo XIX, el concepto de rivalidad entre libro y escena no es sino una bella metáfora para expresar una dualidad realmente existente, ¿cuál es, entonces, la adecuada relación entre libro y representación, y cómo podríamos enfocarla? Dentro de cambiantes prácticas culturales durante la edad modern, hay que prestar especial atención a la “nueva legibilidad” en aquella época, una nueva disposición tipográfica que facilitaba considerablemente el manejo del libro moderno en general, así como el uso cada vez más frecuente del drama impreso.³⁰ No olvidemos que por ejemplo la *Partes* de Lope se publicaron en tamaño octavo que era el formato más popular y divulgado de la época.

Pero ¿tenemos una idea o se nos han conservado fuentes sobre las prácticas de leer dramas? Debido que la lectura en privado pertenecía a la vida personal, conservamos muy pocos testimonios fidedignos acerca de ella. Uno de los escasísimos testimonios es la descripción costumbrista de Zabaleta. Estamos en la segunda mitad del siglo XVII (1660), en la casa de una joven, un domingo por la tarde:

*“Acaba de comer la doncella recogida el día sagrado. No ha de salir de casa quella tarde, no ha de coger la ni aun por la ventana, y toma un libro para etretenerse. ¡Qué bueno, si fuese bueno el libro! Toma uno de comedias. Erró la tarde. Empieza a leer blandamente. Vase encendiendo la comedia, y ella, revestida de aquel afecto, va leyendo y representando.”*³¹

Leyendo y representando. El significado conjunto de esta frase con referencia a un solo acto, al de la lectura del texto dramático, parece ser uno de nuestros puntos de partida en cuanto al entendimiento de la comedia como literatura. Todo el teatro ficticio, imaginativo visualizado en la fantasía del lector sirve para sustituir la experiencia *real* de una representación teatral *en vivo*. En esto no se diferencia esencialmente el modo de la recepción del drama *puesto en página* de cualquier otra lectura. Lo que tiene mayor importancia es el hecho de que los dramaturgos cuenten con esta manera de leer, conscientemente. Todo eso puede tener varias consecuencias. A fines del siglo XVII el drama impreso alcanza su nivel moderno de institucionalización literaria: tanto los dramaturgos (y/o editores) como los lectores obran con conocimiento de las posibilidades que les ofrece la comedia como literatura impresa, lo aceptan generalmente como modalidad (género) de producir y recibir drama. Por otro lado, en gérmenes aparecen ya testimonios que en determinados casos hacen posible la aparición del drama como obra exclusivamente literaria, destinada eminentemente a la lectura.

³⁰ CHARTIER, *op. cit.*, 11.

³¹ Juan de ZABALETA, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*. Ed. por Cristóbal Cuevas García, Madrid, 1983, 384-385.

* * *

¡Es de Lope...! Este aforismo se debe a uno de los discípulos más devotos del Fénix, Juan Pérez de Montalbán. El seguidor y gran amigo de Lope inserta una descripción detallada del extraordinario entierro que Madris otorgó al dramaturgo difunto. La mayoría de los gastos la pagó el duque de Sessa, mecenas de Lope desde hace mucho tiempo ya. Según dice Montalbán: *“Y así, viendo una mujer tanta grandeza, dijo con mucho donaire: ‘Sin duda este entierro es de Lope, pues es tan bueno’ ”*.³²

³² Juan PÉREZ de MONTALBÁN, *Fama póstuma a la vida y muerte del Dr. frey Lope Félix de la Vega Carpio...* Cito por Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega*, Woodbridge, Tamesis, 2006, 237.

LA IMPORTANCIA DEL GUIÑOL DENTRO DEL MUNDO LORQUIANO

ESZTER KATONA

Universidad de Szeged

Abstract

Federico García Lorca was a versatile artist, known as a musician, poet, dramatist, essay-writer, and the director and actor of the Barraca Troupe, to mention only some important moments of his short but outstanding artistic career. Since his poems and dramas are well known amongst the Hungarian audience, instead of repeating clichés, this study selected a segment of Lorca's life work that is still considered a foster child among literary genres. This genre is the puppet-theatre, which always played a significant role in Lorca's life. The roots of this enthusiasm must be sought in his childhood, while as an adult Lorca consciously tried to search and pass on his knowledge of the tradition of puppet-shows and also lullabies. With the revival of such folk-rooted, ancient cultural treasures, the Andalusian artist wanted to guide his audience back to childhood innocence untouched by civilization. Avant-garde movements from the beginning of the century were also familiar with the genre of puppet-theatre. Several Spanish litterateurs (Jacinto Benavente, Valle Inclán, Rafael Alberti, Jacinto Grau) wrote plays especially for puppets, mostly –and surprisingly differing from our contemporary perception of puppet shows– for adult audiences.

Lorca's life work includes four surviving works written for puppet-theatre (Cristobál, La tragicomedia de Don Cristóbal y la seña Rosita, La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón, Retablillo de Don Cristóbal), this study will focus on presenting these plays.

Federico García Lorca fue un artista polifacético y un hombre inclasificable: músico, pianista y compositor, poeta, dramaturgo, ensayista y conferenciante, dibujante y director de la compañía teatral *La Barraca*, entre otros, para destacar solo los puntos más importantes de su trayectoria artística. Junto a estas categorizaciones, según sus amigos, fue un “eterno niño”¹ porque durante toda su vida logró conservar algo de su infancia y su arte siempre recibía impulsos e inspiración de su niñez. El presente artículo quisiera examinar un género especial dentro del mundo lorquiano que justamente tiene sus raíces en los años infantiles del artista. Este género es el guiñol que, en general, es considerado como un *hijastro* entre los géneros literarios. A pesar de eso, los títeres sí que

¹ Arturo MAGARIÑO, *García Lorca*, Biblioteca Histórica, Grandes personajes, Madrid, Ediciones Urbión, 1983, 12.

formaban un núcleo importante en la visión lorquiana sobre el mundo teatral, sobre todo en su temprana vocación literaria y, como vamos a ver más adelante en los detalles biográficos de Lorca, el dramaturgo tuvo planes con este género también para el futuro. Durante mucho tiempo, la crítica literaria encuadraba este segmento de la dramaturgia lorquiana bajo el lema menospreciador *teatro menor*, o como *primicias*, pero esta opinión injusta derivaba sobre todo de la escasez de documentos relativos a esta cuestión. Sin embargo, con el paso del tiempo, los investigadores² averiguaron manuscritos hasta entonces desconocidos y también la correspondencia de Lorca con sus amigos-artistas nos revela muchos detalles sobre la afición de Lorca hacia los títeres. Todo eso justifica que el guiñol no era un simple capricho pasajero en la vida del artista, sino que le acompañó durante toda su vida.

Lorca ya de niño manifestó gran entusiasmo por los títeres. Cuando el poeta tenía cinco o seis años, llegó a Fuente Vaqueros un grupo de gitanos que montó en la plaza mayor un teatrillo de marionetas. Este acontecimiento lo evoca también Carmen Ramos, la hija de la nodriza de Federico: “*Federico, que volvía de la iglesia con su madre, vio a los comediantes que levantaban su teatro, y a partir de aquel momento no abandonó la plaza del pueblo. Por la noche no quiso cenar, y se moría por asistir al espectáculo. Volvió a casa en un terrible estado de excitación. Al día siguiente el teatro de títeres substituyó al ‘altar’ de la tapia del jardín [...]. Todos nosotros nos encontrábamos entre los títeres.*”³

La madre de Lorca, al ver la enorme excitación de su hijo, compró al niño un teatrillo de títeres del que el pequeño Federico nunca quería separarse.⁴ Así, podemos decir que la experiencia teatral de Lorca empezó con los títeres, muchos años antes de la organización de *la Barraca*. De su correspondencia llegamos a saber también que el joven artista más tarde ya tenía proyectos tan grandiosos como fundar una compañía de teatro de títeres y viajar con ésta por Europa y América. A pesar de que la idea de esta formación –denominada como *Los títeres de Cachiporra de Granada*, en otros lugares como *Teatro de Cachiporra andaluz*, o *Títeres andaluces de Cachiporra*, o simplemente como *Títeres españoles*– no se realizó nunca, el entusiasmo de Lorca por el guiñol no se disminuyó ni con el

² En este contexto hay que destacar las investigaciones de Piero Menarini. Piero MENARINI, “Federico y los títeres: cronología y dos documentos”, in: *Federico García Lorca. Boletín de la Fundación de Federico García Lorca*, III, 1989, núm. 5, 103-128. La cronología más actualizada véase en la edición de: Federico GARCÍA LORCA, *Teatrino di Don Cristoforo e di Donna Rosina*, [Prólogo y traducción de Piero Menarini], Rimini, Panozzo Editore, 2000. La cronología hasta 1937 se encuentra en las páginas 107-135.

³ Claude, COUFFON, *Granada y García Lorca*, Buenos Aires, Losada, 1967, 24.

⁴ Eulalia Dolores de la HIGUERA ROJAS, *Mujeres en la vida de García Lorca*, Madrid, Editora Nacional, 1980, 166.

paso de los años y, para organizar los ocasionales espectáculos de títeres, obtuvo el apoyo de artistas tan famosos como Manuel de Falla, Hermenegildo Lanz o Luis Buñuel, por ejemplo.

Más allá de la pasión infantil se puede encontrar otros motivos que animaron a Lorca a no dejar de cultivar este género. Uno de éstos fue que en el poeta siempre existía un fuerte deseo de recuperar, conservar y reelaborar el rico patrimonio de la cultura española en vía de extinción.⁵ Y el teatro para marionetas fue un género moribundo en la primera mitad del siglo XX. Pues, el deseo de revalorizar este género es muy fuerte en la intención lorquiana. Además, no podemos olvidar tampoco la influencia de las vanguardias de los años veinte (Jacinto Benavente, Valle Inclán, Rafael Alberti, Jacinto Grau) que mostraban gran interés por este género popular e intentaron renovarlo. Los dramaturgos de vanguardia adoptaron una actitud de aire infantil –en el mejor sentido de la palabra– que se enfrentaba al canon del teatro burgués con la intención de regresar a las raíces del género y a la pureza del rito dramático.⁶ Semejantemente al *ars poetica* de las tendencias vanguardistas, también Lorca declaró que con los títeres podía guiar al público a una inocencia original, no manchada por la civilización, donde la fantasía encontraría de nuevo la libertad creadora. Con la ayuda de las marionetas el teatro puede descubrir las profundidades del alma o, como dice el *Zapatero* disfrazado de titiritero, respondiendo a una pregunta del *Alcalde*, el oficio de un comediante de títeres es “*un trabajo de poca apariencia y de mucha ciencia. Enseño la vida por dentro.*”⁷

El credo artístico de Lorca sobre el género de títeres podemos encontrarlo en su forma más expresiva, en mi opinión, en el prólogo de la farsa para guiñol, *Retablillo de Don Cristóbal*: “*Todo el guiñol popular tiene este ritmo, esta fantasía y esta encantadora libertad [...]. El guiñol es la expresión de la fantasía del pueblo y da el clima de su gracia y de su inocencia.*”⁸ De las palabras que terminan esta obra podemos sentir también la actitud rebelde de las vanguardias, atacando el teatro burgués: “*¡Llenemos el teatro de espigas frescas, debajo de las cuales vayan palabrotas que luchen en la escena con el tedio y la vulgaridad a que la tenemos condenada, y saludemos hoy [...] a don Cristóbal [...] como a uno de los personajes donde sigue pura la vieja esencia del teatro.*”⁹ – dice el *Director*.

⁵ Basta pensar en su famoso ensayo sobre las nanas infantiles.

⁶ Ana GÓMEZ TORRES, *La carnavalización del teatro: los títeres y la ruptura del canon dramático*, asequible en: <http://www.anmal.uma.es/numero12/GOMEZ.htm>

⁷ Federico GARCÍA LORCA, *La Zapatera prodigiosa*, asequible en: <http://usuaris.tinet.cat/picl/libros/glorca/gl003500.htm>

⁸ Federico GARCÍA LORCA, *Retablillo de Don Cristóbal*, asequible en: http://federicogarcialorca.net/obras_lorca/retablillo_de_don_cristobal.htm

⁹ *Idem*.

Hoy día conocemos cuatro obras guiñolescas de la dramaturgia lorquiana aunque su primera obra teatral, *El maleficio de la mariposa* (1920), en su primera versión, nació como teatro para títeres con el título *La ínfima comedia*. Si bien la idea quedó sólo en proyecto, ya que esta pieza fue presentada en su forma definitiva con actores de carne y hueso.¹⁰

La primera obra para títeres, *Cristobál* fue escrita probablemente entre 1921 y 1922. Es una pieza en fragmento, de siete hojas manuscritas¹¹ que es preciosa también porque guarda la ilustración del autor mismo sobre el teatrillo. De la correspondencia de Lorca incluso llegamos a saber que Manuel de Falla se encargó de componer música para la representación.¹² A pesar de ser una pieza inacabada, las numerosas tachaduras en el texto comprueban que Lorca elaboró y revisó con cuidado esta obra. Además, es importante subrayar que podemos encontrar muchos paralelos entre esta obra y la más tardía, *La tragicomedia de Don Cristóbal y la señá Rosita* (o *Títeres de Cachiporra*) cuyo primer manuscrito data de agosto de 1922 y de la que se conocen tres reelaboraciones posteriores.¹³ La primera coincidencia aparece en los nombres de los personajes: en ambas obras aparecen Doña Rosita, Don Cristobita/Cristobál, Currito *el del Puerto*, un grupo de mozos y mozas, Cocoliche, y un mendigo ciego. Pero hay también otros puntos que muestran la estrecha relación entre los dos textos. Por ejemplo, en el primer cuadro de la *Tragicomedia* Cocoliche y Rosita cantan: “*Por el aire van / los suspiros de mi amante, / por el aire van, / van por el aire.*”¹⁴ Lo mismo, aunque en forma más breve, en el *Cristobál* sonaba como: “*Por el aire / van los suspiros / de mi amante.*”¹⁵

Entre la tercera página de *Cristobál* y el segundo cuadro de la *Tragicomedia* también podemos descubrir semejanzas. Aunque no se repitan las mismas palabras, sin embargo el contenido es el mismo, cantando sobre el amante que se baña en el Guadalquivir. En *Cristobál*: “*El río Guadalquivir / tiene una estrella escondida. / Mi amante la va buscando / el Guadalquivir arriba.*”¹⁶; en la *Tragicomedia*: “*Mi amante siempre se baña / en el río Guadalquivir, mi amante busca pañuelos / con la*

¹⁰ Nos revela esta información una carta escrita por Lorca a Gregorio Martínez Sierra. La cita: Ian GIBSON, *Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York. 1898-1929*, Barcelona, Grijalbo, 1985. 256.

¹¹ El manuscrito fue ya publicado: Piero MENARINI, “Un texto inédito de Lorca para guiñol: *Cristobál*”, in: *Anales de Literatura Española Contemporánea*, XI, 1987, núms. 1-2, 13-37.

¹² Federico GARCÍA LORCA, *Epistolario*, Madrid, Alianza, 1983, 50.

¹³ Piero MENARINI, “Federico y los títeres...”, *op. cit.*, 114-115.

¹⁴ Federico GARCÍA LORCA, *Los títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Critóbal y la señá Rosita*, asequible en: <http://usuaris.tinet.cat/picl/libros/glorca/gl003200.htm>

¹⁵ Piero MENARINI, “Un texto inédito...”, *op. cit.*, 33.

¹⁶ *Ibidem*, 31.

seda carmesí."¹⁷ Es semejante también la descripción del protagonista que es un hombre grosero y colérico. En ambas piezas aparecen nombres hablantes: Don Leñador-Corazón (*Cristobical*), Espantanublos, Canza-Almas (*Tragicomedia*). Es interesante notar que estos nombres realmente eran corrientes en el pueblo natal de Lorca.¹⁸ Podemos notar que entre las dos obras hay una afinidad textual y no sólo de género.¹⁹

La *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* (1922) es también una farsa para títeres con raíces populares. El agresivo Cristobita expía, mientras los jóvenes amantes, Cocoliche y Rosita se unen en amor. A pesar de la trama muy simple, ya podemos notar que el motivo principal de los mayores dramas lorquianos ya está presente: el matrimonio por interés de una mujer joven con un hombre viejo (*La Zapatera prodigiosa*), el no respetar los verdaderos sentimientos humanos, o el deseo en las mujeres de casarse a toda costa (*La casa de Bernarda Alba*). En la visión de Lorca para las mujeres "no hay más que dos extremos: o monja o trapo de fregar" —como dice la Zapatera (*La Zapatera prodigiosa*)²⁰ y contra este destino no pueden hacer nada— "no tengo más remedio que aguantarme porque lo manda la ley" — como expresa Rosita (*Tragicomedia*).²¹ En la *Tragicomedia* aunque Lorca ya toca ligeramente este motivo, el fin de la obra no es triste.

Cronológicamente la siguiente obra *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* es la única pieza para títeres de Lorca que fue expresamente escrita para un público infantil a propósito de festejar el día de los Reyes Magos en enero de 1923. En la correspondencia de Lorca encontramos alusiones a *La niña...* en diciembre de 1922, en una carta escrita a Fernández Almagro, célebre crítico literario y amigo del poeta a quien invitó "a un teatrillo que Falla y yo vamos a hacer en mi casa. Será un guiñol extraordinario y haremos una cosa de arte puro del que tan necesitados estamos."²² Es decir, Lorca también aquí alude a la importancia de la renovación teatral en sentido vanguardista. En la puesta de escena ayudaron a Federico sus amigos-artistas: Manuel de Falla compuso e interpretó la música que acompañaba la pieza, el aguafuertista Hermenegildo Lanz realizó las marionetas que fueron movidas por el mismo Lorca y su hermana mayor, Isabel. Antes de la obrilla lorquiana los artistas presentaron también a los niños una adaptación para guiñol de un entremés de Cervantes, *Los dos habladores* y,

¹⁷ Federico GARCÍA LORCA, *Los títeres de Cachiporra*, op. cit.

¹⁸ Francisco GARCÍA LORCA, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Tres, 1981, 279.

¹⁹ Para un análisis más detallado véase: Piero MENARINI, "Un texto inédito...", op. cit.

²⁰ Federico GARCÍA LORCA, *La Zapatera prodigiosa*, asequible en: <http://usuaris.tinet.cat/picl/libros/glorca/gl003500.htm>

²¹ Federico GARCÍA LORCA, *Los títeres de Cachiporra*, op. cit.

²² Federico GARCÍA LORCA, *Obras completas III*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 1997, 751.

después de *La niña...*, un *Misterio de los Reyes Magos* cuyas muñecas fueron inspiradas por las miniaturas de un códice del siglo XIII.

La niña... fue editada por primera vez en la revista *Títere* en 1982, luego en 1984 apareció en los *Anales de Literatura Española Contemporánea*. Un año más tarde fue publicada en Nueva York por la *Society of Spanish-American Studies* y, finalmente en 1986, también la Editorial Aguilar la introdujo en las *Obras completas* de Lorca, reconociendo oficialmente la autoría de la pieza.²³

A pesar de las cuatro ediciones mencionadas, Piero Menarini puso en duda la verdadera autoría de Lorca. Según él, la obra no se quedó para la posteridad, sólo la conocemos en la versión reconstruida de Francisco y Concha García Lorca que estaban también presentes en el espectáculo. Además, según Menarini, lo que dificulta la situación es que existen además otras dos versiones: una de Roberto Aulés, director del Teatro de la Ciudad de Buenos Aires en los años '60, la otra de César Linari, títerero famoso que hizo numerosas adaptaciones al guiñol de otras obras lorquianas también. Después de un análisis exhaustivo Menarini llega a la conclusión de que *La niña...* publicada en 1986 por la Aguilar es la versión de César Linari.²⁴

Entre las versiones mencionadas hay diferencias, pero la base es común: la historia viene de un cuento popular *La mata de albahaca*. Es decir, Lorca no inventó la trama, su propósito era más bien dramatizar un cuento popular y, mediante los títeres, intensificar las posibilidades expresivas de la fuente. Lo que dificulta la reconstrucción de la obra original es que también el cuento mismo existe en muchísimas variantes en los países hispanohablantes.

El cuento pertenece al género de los cuentos de adivinanzas y narra la historia de un príncipe y una muchacha que al final se casan. De la versión original Lorca conservó algunos motivos característicos de los cuentos populares: por ejemplo, el número tres (tres hermanas), repetición de situaciones (preguntas, adivinanzas), el uso del disfraz (pescadero, médico), amor entre un príncipe y una niña pobre. Lo más probable es que Lorca introdujera solo algunas modificaciones que endulzaban el cuento original, adaptando el texto al

²³ Francisco PORRAS, "Un texto inédito para títeres de Federico García Lorca", in: *Títere*, Madrid, núm. 23, 1982; *Anales de Literatura Española Contemporánea*, (ed.: Luis T. González del Valle), 1984, núm. 9, 1-15; *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*. New York, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1985; Federico GARCÍA LORCA, *Obras completas* II, Madrid, Aguilar, 1986, 61-70.

²⁴ Piero MENARINI, "¿Es La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón realmente de Lorca?", in: *Un hombre de bien. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Frolidi*, Alessandria, Edizione dell'Orso, 2004, 177-190.

gusto y a la sensibilidad de un público infantil.²⁵ La velada teatral tuvo lugar en el salón de la casa familiar de los Lorca y, aunque no superó la función privada y única, quedó inmortalizada a través de algunos documentos periodísticos.²⁶ Mora Guarnido, en su artículo, evaluando la producción elogia “*las delicias artísticas de un guiñol bien hecho*” y define aquel acontecimiento especial como un “*refugio de arte puro*”. El cronista llama nuestra atención al carácter popular y a la vez culto del género guiñol y, junto las raíces históricas del teatro *cachiporra* subraya la modernidad de Lorca, comparando su creación con un poema cubista. Es decir, lo popular y lo culto, lo antiguo y lo moderno estaban presentes en el espectáculo. El crítico insiste en la decadencia del teatro convencional, al que se contrapone el guiñol como arte plástico, como teatro marginal que muestra una experiencia artística alternativa al “*gran fracaso actual de la escena española*”.²⁷

La siguiente farsa guiñolesca que escribió Lorca fue el *Retablillo de Don Cristóbal*²⁸ (1931). De primera lectura podemos descubrir rasgos comunes con la *Tragicomedia* ya analizada. Podemos decir que mientras que el *Cristóbal* fue la primera versión de la *Tragicomedia*, el *Retablillo* fue una variante de ésta última. La situación de base es igual, aunque hay que destacar algunas diferencias.

La *Tragicomedia* es una farsa guiñolesca, mientras que El *Retablillo* es una farsa para guiñol. De eso deriva que la acción del *Retablillo* es mucho más esquematizada y simple, facilitando con eso la puesta en escena. Como consecuencia de la simplificación de la acción, también se reduce el número de los personajes: en la versión más temprana (1922) hay más de veinte personajes, mientras que en la obra más madura (1931) Lorca mueve solamente a siete figuras.

En la *Tragicomedia* domina la prosa, en el *Retablillo* Lorca aumenta considerablemente la proporción de las partes líricas. Hay escenas donde los personajes hablan exclusivamente en rimas.

Además, hay cambios en nivel lingüístico: en el *Retablillo* Lorca tiene predilección por el uso de expresiones más groseras que reflejan un lenguaje popular. La mayor diferencia la encontramos, sin duda alguna, en la conclusión

²⁵ Por ejemplo, en el cuento original la niña disfrazada de médico pone en el culo del príncipe un nabo (o un rábano) como remedio, pero esta escena está suprimida de la adaptación lorquiana.

²⁶ José MORA GUARNIDO, “Crónicas granadinas. El teatro cachiporra andaluz”, in: *La Voz*, Madrid, 12 de enero de 1923. José, FRANCÉS, “Los bellos ejemplos. En Granada rescucita el guiñol”, in: *La Esfera*, Madrid, 10 de febrero de 1923.

²⁷ José MORA GUARNIDO, *op. cit.* Menarini publica el artículo entero: Piero MENARINI, “Federico y los títeres: cronología y dos documentos”, *op. cit.*, 124-126.

²⁸ Federico GARCÍA LORCA, *Retablillo de don Cristóbal*, asequible en: http://federicogarcialorca.net/obras_lorca/retablillo_de_don_cristobal.htm

de la historia. En la *Tragicomedia* Lorca hace justicia como es característico en un cuento popular, satisfaciendo al público. Pero en el *Retablillo* ya no es capaz de mentir, más bien deja sin conclusión la historia o, mejor dicho, emplea el método de *deus ex machina*: la cabeza del director asoma a la escena y agarra los muñecos poniendo fin al espectáculo. En los años treinta, es decir la fecha de la publicación del *Retablillo* Lorca ya sabe que las viejas y fósiles tradiciones españolas no favorecen a las ilusiones fantásticas o fabulosas, porque la ley siempre vence sobre el hombre.

Más allá de las obras escritas concretamente para títeres, no podemos pasar por alto que estas mismas raíces populares hay que tenerlas en cuenta en la génesis de otras obras, como por ejemplo en el caso de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, que se sitúa en un espacio fronterizo entre el teatro para actores y para muñecos. En la correspondencia de Lorca podemos encontrar una alusión también a *La zapatera prodigiosa* como “una comedia por el estilo de *Cristóbal*”.²⁹ Incluso en su *teatro imposible*, o *teatro bajo arena* (*Así que pasen cinco años*, *El público*) podemos encontrar la influencia y la presencia de las máscaras y de extraños muñecos, es decir Lorca no se olvidó nunca de estos orígenes populares con amplias posibilidades de expresión.

Este breve repaso por los títeres de Lorca muestra también que para el artista andaluz este género no era una categoría menor, sino una principal vía de experimentación artística que vuelve a las raíces del arte teatral.

²⁹ Carta escrita a Melchor Fernández Almagro, citada por el blog (sin autor) de la página *Títeres Clavileño*, asequible en: <http://www.titeresclavileno.com/los-titeres-de-lorca/>

KÁLMÁN BARSY, UN ESCRITOR HÚNGARO EN PUERTO RICO

LABONCZ ZSUZSA

Universidad de Szeged

Abstract

The name of this Hungarian-born, Latin American writer may sound unfamiliar to us, Hungarian readers, but nowadays Kálmán Bary is one of the most popular and highly recognized authors in America, whose very first novel was honored with the prize Casa de las Américas in 1982. His novels, short stories and essays have been published in several languages, but we can only read one of them in Hungarian. No doubt, this work occupies a very important place in our literature, as it is treating a less known subject, the story of the so-called second generation of the emigration. This second generation has only a few members like Kálmán Bary, who shares his homeland memories, and the difficulties of the integration into a new and strange community. With this study I try to present not just his life and work, but also the way he describes the experience of an emigrant of the second generation.

1. Prólogo

En las últimas décadas, sobre todo después del cambio de régimen político en 1989-1990, podemos observar un incremento enorme de las investigaciones sobre la emigración húngara en América Latina, gracias a que el Archivo Nacional y las bibliotecas divulgaron numerosos documentos respecto al tema. En 1999 la Academia Húngara en colaboración con el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Szeged incluso fundó un grupo de investigación para estudiar la emigración latinoamericana, y en los últimos años cada vez más estudiantes de grado y de postgrado del departamento eligen este tema para su tesis, o para tema de investigación.¹

Junto a las relaciones históricas y a la emigración, varios estudios salieron a luz dentro del tema de las relaciones literarias hispano-húngaras también. Uno de los más extensos es el trabajo del historiador de literatura Salvador Bueno, publicado en 1977², y el de László Scholz de 2005³, que contiene una bibliografía detallada sobre las traducciones húngaras entre 1950 y 2004. Tenemos que mencionar también el libro de Judit Némethy Kesserű que se ocupa de la

¹ Péter TORBÁGYI, *Magyarok Latin-Amerikában*, Budapest, Magyar Nyelv és Kultúra Nemzetközi Társasága, 2004., 9-26.

² Salvador BUENO, *Cinco siglos de relaciones entre Hungría y América Latina*, Budapest, Corvina, 1977.

³ László SCHOLZ, *A spanyol-amerikai irodalom rövid története*, Budapest, Gondolat, 2005.

historia de la emigración húngara en Argentina y ofrece una amplia bibliografía sobre la literatura húngara en este país.⁴

Una rama muy interesante de las investigaciones sobre las relaciones literarias hispano-húngaras es el estudio de la actividad de los poetas, novelistas emigrantes, como la de Zsigmond Remenyik, György Ferdinandy, Márton Kerecsendi Kiss o Susana Wein. Con este trabajo quisiera continuar estas investigaciones.

Kálmán Barsy es un escritor latinoamericano, de origen húngaro, perteneciente a la segunda generación de los emigrantes. Se crió en Argentina, pero actualmente vive y trabaja en Puerto Rico. En el mundo hispano es muy conocido y reconocido, galardonado con numerosos premios literarios. Sin embargo, en su país natal sólo a pocos les suena su nombre, puesto que todavía solamente un libro suyo⁵ se ha publicado en Hungría con la ayuda de su amigo György (Georges) Ferdinandy, que vivió también en Puerto Rico durante varios años. Este libro recibió muy buenas críticas, sin embargo no se ha oído nada de él desde entonces, y desgraciadamente tampoco se tradujeron al húngaro otras obras suyas. Aparte de una memoria de licenciatura⁶ todavía no se ha escrito un trabajo en húngaro que integre su vida y obra entera hasta este momento. Por tanto, para la elaboración de mi trabajo mis fuentes básicas han sido sus obras, principalmente dos, la ya mencionada *La cabeza de mi padre*⁷, publicada en húngaro también, y *Los veinticuatro días*⁸, además, los diferentes artículos, críticas y entrevistas tanto de la prensa hispanoamericana como de la húngara. Fuera de esto, me he puesto en contacto con el autor también, que muy amablemente ha respondido a mis preguntas, y gracias a esta entrevista he recibido una imagen detallada sobre su vida.

El objetivo de mi trabajo –además de presentar la vida y la obra literaria de este autor– es estudiar con la ayuda de dos obras suyas cómo aparece en su novelística la problemática de la identidad y la de la patria-apátrida, junto con los recuerdos de las raíces húngaras y las dificultades de adaptarse a la nueva patria, y al final el regreso a la tierra natal.

⁴ Judit NÉMETHY KESSERŰ, “Szabadságom lett a börtönöm”. *Az argentinai magyar emigráció története 1948-1968*, Budapest, 2003.

⁵ Kálmán BARSY, *Apám arcvonásai*, Budapest, Orpheusz Könyvek, 2000.

⁶ Katalin KOVÁCS-KORBEL, *Vida y obra literaria de Kálmán Barsy*, Szeged, 2008.

⁷ Kálmán BARSY, *La cabeza de mi padre*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 2002.

⁸ Kálmán BARSY, *Los veinticuatro días*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 2009.

2. La biografía en breve

Kálmán Barsy nació en Budapest, en el año 1942. Al final de la Segunda Guerra Mundial, cuando las tropas soviéticas ocuparon el país, su familia se trasladó a Austria y algunos años más tarde continuaron su ruta hacia América Latina, en busca de una nueva patria. Llegaron a Argentina en 1949 a bordo de un buque de guerra estadounidense, el General Langfitte, que –como parte del Plan Marshall– transportaba a los emigrantes europeos.

El primer año en Argentina fue muy difícil para la familia entera: no hablaban español, sólo su lengua materna y alemán. Su padre, que era ingeniero, no consiguió encontrar trabajo, y su madre se vio obligada a trabajar de sirvienta. Debido a estas circunstancias los niños, Kálmán y su hermano mayor, vivieron en el orfanato de la colonia alemana durante ese año. Por las mañanas estudiaban en el colegio público argentino, en español, y por las tardes tenían clases en alemán. El escritor recuerda esa época como una experiencia bastante triste y traumática, ya que por primera vez en su vida tuvo que separarse de sus padres.

Cuando el año siguiente su padre consiguió un empleo en el municipio, se establecieron en Ituzaingo, a 25 kilómetros de la capital argentina.

Ya de pequeño le interesaba la literatura. Con la ayuda de cómics aprendió el español, más tarde empezó a leer libros de aventuras. A los doce leyó *Crimen y castigo*, pero sólo los diálogos, dejando las partes aburridas. En casa no tenían muchos libros, pero una de sus maestras –al ver su gran afán de leer– le prestaba sus propios libros.

A los 21 años recorrió el continente americano con un amigo suyo, haciendo autoestop. En las ciudades a las que llegaban decían que eran estudiantes de sociología, y que viajaban para recoger materiales para un libro. La prensa local les hacía entrevistas, y cuando llegaron a otro lugar, mostrando al alcalde estos artículos, recibían alojamiento y comida gratis. Es una coincidencia muy interesante que más tarde, leyendo el libro de apuntes del joven Che Guevara, y viendo la película *Diarios de motocicleta*, se diera cuenta de que él y su amigo recorrían los mismos lugares que Che, sólo que diez años más tarde. Pero Barsy, por una beca estadounidense interrumpió este viaje.

Después de terminar sus estudios en la Universidad se trasladó a Europa, primero a Francia, luego a España. A finales de la década de 1960 regresó a Argentina donde trabajó como socorrista, y también dio clases de inglés y francés.

Como quería continuar sus estudios, volvió a los Estados Unidos, a Nueva York. Trabajaba de mozo en un restaurante húngaro, mientras hacía la maestría en la Columbia y más tarde el doctorado en la Universidad de Nueva York.

Desde 1974 vive en Puerto Rico, y enseña literatura en la Universidad.⁹

3. Sus relaciones con Hungría

Las relaciones del escritor con su país natal eran siempre a través de sus padres y de los demás emigrantes de la colonia húngara argentina. En la región donde vivían, sólo había dos húngaros más, por tanto, no podemos hablar de una colonia tan organizada como en aquella parte de Argentina donde habitaba la mayoría de los emigrantes húngaros.

Su familia no participaba activamente en la vida colonial, él fue sólo una vez a un campamento de verano con los boy-scouts. En cuanto a la lengua materna, en casa hablaba en húngaro con sus padres, pero con su hermano en castellano. Su madre les enseñaba a leer y escribir en húngaro. Incluso cuando ya era adulto, ella corregía las cartas que su hijo le enviaba de sus viajes, y se las devolvía para que aprendiera. A pesar de esto, el escritor dice que no sabe escribir correctamente en su lengua materna, sin embargo habla muy bien el húngaro coloquial, mucho mejor que la mayoría de los emigrantes de su generación, que se debe a su facilidad para las lenguas. La familia no tenía contacto con los parientes que quedaron en Hungría, sólo su madre mantenía correspondencia con su hermano, Guszt, que a menudo les enviaba revistas deportivas húngaras. Pero su padre nunca escribió a su hermana. Tampoco pensaban en el regreso, al principio porque era imposible, y más tarde sus padres ya se sentían muy viejos para el viaje. Su hermano, tres años mayor que él, se asimiló totalmente a la Argentina, y nunca se interesó por su país natal. Sin embargo Kálmán ya a los 23 años hizo un viaje a Hungría, y más tarde también regresó, esta vez a propósito de la publicación de su novela, titulada *La cabeza de mi padre*, en húngaro.¹⁰

⁹ Entrevista (8 de octubre de 2010.), HERNÁNDEZ Carmen Dolores, “Kalman Barsy: los diarios del auto-stop”, *Revista Foro*, 12 de junio de 2005.

¹⁰ Entrevista (8 de octubre de 2010.)

4. De aventurero a escritor

A pesar de su afán por la literatura y la lectura, empezó a escribir bastante tarde, por su preocupación de no tener éxito inmediato.¹¹

Su primer cuento, titulado *Las trenzas coloradas*, se publicó en la revista *Sin Nombre*¹². Después, escribió su primer cuento para niños, bajo el título *Del nacimiento de la isla de Borikén, y otros maravillosos sucesos*, que fue galardonado en 1982 con el Premio de la Casa de las Américas. Este libro, que se publicó en Cuba también, trata de la historia de Puerto Rico, en forma mitológica¹³.

Desde entonces el número de sus publicaciones sigue en aumento continuo, en las casi tres décadas pasadas publicó numerosos relatos, novelas y cuentos infantiles.

En sus escritos predominan los elementos autobiográficos. En el *Naufragio* por ejemplo dos personajes evocan la figura del autor: Péter Kocsis, de origen húngaro, que enseña literatura comparativa en una universidad estadounidense, y su amigo Frank Erkens, un actor, que igual que el autor, llegó de Europa a América en su niñez, a bordo del General Langfitt¹⁴, y su novela *Verano* evoca aquél periodo de su vida, cuando al regresar a Argentina tras una estancia en Europa, empezó a trabajar como socorrista.

Sin embargo, llama nuestra atención que en sus escritos la figura del autor no es idéntica a la del narrador¹⁵, en sus obras utiliza los elementos de la realidad como ficción.

Otro elemento importante de su narrativa es el humor y la ironía –distinguido por los críticos como un humor típico centroeuropeo– y la erótica, que según el autor mismo no es el tema verdadero, sino aparece en el fondo, pero de todas maneras está presente en sus obras.¹⁶ Por ejemplo en *Amor portátil* dos jóvenes –Tulio y Alonso– emprenden el negocio de su vida: recorrer América Latina con un burdel ambulante, en el que muñecas hinchables sustituyen a las verdaderas prostitutas. Obviamente el tema real aquí no es este, sino la situación actual de

¹¹ Miguel MORA, “Reportaje: La extraña historia de Kalman Barsy”, *El País*, 28 de enero de 2003.

¹² Esta revista fue publicada por primera vez en 1970, por la Editorial Sin Nombre, y en la actualidad todavía sigue existiendo. “Sin Nombre”, *latindex: Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal*, asequible en: <http://www.latindex.unam.mx/buscador/ficRev.html?folio=4186&opcion=1>, fecha de consulta: 25 de octubre de 2010.

¹³ Zsuzsa DÁRDAI, “Ember vagyok, aki ír”, *Magyar Narancs*, 8 de abril de 1993., 37.

¹⁴ Kálmán BARSY, *Naufragio*, Editorial E.D.H.A.S.A., Barcelona, 1998.

¹⁵ Héctor APONTE ALEQUÍN, “Perdona y escribe”, *Primera hora*, asequible en: <http://www.primerahora.com/perdonayescribe-335171.html>, fecha de consulta: 23 de abril de 2011.

¹⁶ Zsuzsa DÁRDAI, *op. cit.*

América Latina de aquél entonces, con la que se enfrentan los jóvenes durante su viaje: el caciquismo, la mafia, el militarismo, la religión etc.¹⁷

5. La cabeza de mi padre

La cabeza de mi padre ocupa un lugar especial en la obra del escritor, puesto que es su libro más personal. En una entrevista lo explica así:

*“Este libro es especial para mí porque, más allá de su escritura, me ha permitido reflotar cosas tan profundas como mi relación con el idioma húngaro, un vínculo mágico, ya que no tengo un conocimiento gramatical de esa lengua, pero conservo palabras profundamente familiares, que me tocan emotivamente”*¹⁸

Además, es la única novela suya que se ha publicado en su lengua materna también, hasta ahora, lo que significa que sólo a través de este libro le puede conocer el público húngaro. Pero a pesar de esto, György Ferdinandy —el traductor de la novela— la considera como una de las obras más significativas de la literatura húngara, puesto que trata un tema poco conocido de la emigración húngara: la historia de la segunda generación.

Ferdinandy tiene un papel importante en el nacimiento de esta obra: hace unos años enfermó y Barsy le regaló un cuento suyo sobre un viejo que quería recuperar los sabores de su juventud. La historia fascinó al enfermo de tal manera, que pidió a su amigo que escribiera más relatos parecidos para que los tradujera al húngaro y que los publicaran después. Barsy al principio quería escribir una novela más larga, pero al final decidió no modificar estos breves núcleos narrativos, porque pensaba que así, con los vacíos y silencios tenían más fuerza. La edición española lleva el subtítulo *Novela corta en trece módulos*, que se pueden leer incluso independientemente, en cualquier orden.¹⁹ Sin embargo el género al que pertenece —aunque aparece en el subtítulo— no es muy evidente, ni siquiera su traductor está seguro en cuál se podría incluir.²⁰

¹⁷ “Amor portátil”, *IberLibro.com: Pasión por los libros*, asequible en: http://www.iberlibro.com/servlet/BookDetailsPL?bi=3333522750&searchurl=kn%3Damor%2Bport%25E1til%26vcat%3DArgentina_ficci_n%26vcatn%3DArgentina%2Bficci%25F3n%26vci%3D52644675, fecha de consulta: 10 de octubre de 2010.

¹⁸ Emma RODRIGUEZ, “Kalman Barsy reflexiona sobre el exilio y la pertenencia”, *Telemundo*, asequible en: <http://foros.msnlatino.telemundo.com/Telemundo/lofiversion/index.php/t12865.html>, fecha de consulta: 24 de octubre de 2010.

¹⁹ Audioconferencia

²⁰ György FERDINANDY, “A pénz természete”, *Magyar Napló* – septiembre de 2003, asequible en: <http://www.magyarnaplo.hu/read.php?id=67>, fecha de consulta: 10 de septiembre de 2010.

La cabeza de mi padre se refiere a aquella máscara de yeso que representa el rostro del joven Zoltán Benedek, padre del protagonista de la novela. Pero esta máscara existe también en la realidad, hecha también sobre el rostro del padre de Barsy por un compañero suyo hace muchas décadas. Cuando el escritor regresó a Hungría, a los 23 años, visitó a algunos de sus parientes y entonces recogió la máscara de su padre entre fotos y otros recuerdos familiares.²¹

El libro fue publicado primero en húngaro, por la Editorial Orpheusz, y sólo dos años más tarde en español. Además fue traducido también al inglés y al francés. Las palabras que en el texto húngaro aparecen en cursiva, en las demás versiones también se figuran en cursiva y en húngaro.

6. Detrás de las palabras

La cabeza de mi padre es una especie de saga familiar sobre los Benedek, emigrantes húngaros en la Argentina. Sin embargo, la emigración sólo aparece en la historia como circunstancia, y el verdadero tema es la problemática de la pertenencia, la de la identidad, cómo es posible adaptarse a la nueva vida para las diferentes generaciones de la familia etc.²² La edición española comienza con un prólogo precioso, lírico, cuyas líneas reflejan perfectamente el ambiente de la novela:

*“La emigración y el exilio son el naufragio del alma, un catastrófico hundimiento al que sólo una parte del ser sobrevive. El naufragio pasa su existencia recorriendo la playa, tratando de armar el rompecabezas de su vida a partir de los tesoros y basura que le trae la resaca. Es un ser por siempre disperso, hecho de los escombros que trajo el mar. Objetos, palabras, sabores perdidos, fragmentos de viejas historias, son su herencia. Y el ovillo del tiempo soltando el hilo como el canto de un pájaro en el aire.”*²³

Con estas frases se pone bastante claro y comprensible por qué funcionan tan bien estos pequeños núcleos narrativos, y por qué no extrañamos una historia más larga y coherente; los trozos de las historias, los fragmentos de los recuerdos son los mosaicos de la vida de un emigrante.

En el centro de la historia se encuentran dos hermanos, Attila y Laci, que aparecen como una especie de Caín y Abel moderno, como la doble personalidad del autor, que representan dos extremos de la búsqueda de identidad. Attila, el más joven quiere saber quién es, de dónde proceden sus raíces, mientras que Laci, el mayor, sólo utiliza las fotografías familiares como postales. La vida del primero es inmutable, con un destino abierto, y la del

²¹ Entrevista (8 de octubre de 2010.), Audioconferencia

²² Emma RODRIGUEZ, *op. cit.*

²³ Kálmán BARSY, *La cabeza de mi padre*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 2002., 11.

segundo es movida, aventurera, y su destino queda concluido.²⁴ Laci es el que narra la historia, pero desde el punto de vista de su hermano, a veces en primera, otras veces en tercera persona del singular.

Para el final de la novela las dos figuras se confunden, se produce una fusión, una síntesis de los personajes. Según el autor, el último paso en la búsqueda de nuestra identidad, es la síntesis de las partes que nos constituyen. Eso aparece cuando Laci y Attila se funden en uno. Durante esa síntesis el viajero, el aventurero muere, pero al mismo tiempo se convierte en su propio hermano, que es prácticamente su contrafigura: un marido, un padre de familia que vive una vida simple y rutinaria. Y así, el círculo se cierra.²⁵

Es un dato curioso, que el hermano de Barsy tiene otro nombre, que es Attila, y sigue viviendo en Argentina²⁶, por tanto podemos identificarlo con la figura de Attila de la novela, que permanece también en el lugar donde pasó su vida entera, y desde allí contempla y admira las aventuras de su hermano.

La base de la historia es la autobiografía del autor, cuya persona es perceptible tanto en la figura de Laci, como en la de Attila. Y en cada relato se puede descubrir algún momento de la vida de Barsy. La familia húngara que emigra a Argentina después de pasar algunos años en Austria, obviamente evoca la familia del autor. El orfanato “Marie Luise Helm” que aparece en el capítulo titulado *Verbo divino*, hace recordar al orfanato de la colonia alemana donde el autor y su hermano tuvieron que pasar un año entero después de llegar a Argentina. *Traduttore, tradittore* evoca los años cuando Barsy fue el intérprete de sus padres, quienes a pesar de poder comunicar más o menos con la gente, no llegaron a aprender bien el español. A diferencia de lo que aparece en el libro, en realidad no encontraron personalmente con Eva Perón, sólo mandaron una carta a la Fundación Eva Perón pidiendo ayuda para que su padre encontrara por fin un empleo. Los capítulos *Los viajes de Laci* y *Gulliver* se basan en los viajes del autor, y el *Álbum de familia* rememora aquel periodo de su vida, cuando vivió en los EEUU con varios amigos en la casa de una anciana, cuyas fotos fueron utilizadas como postales por los jóvenes.²⁷

²⁴ Zsófia SZILÁGYI, “Egy idegen a Lánchídon”, *Tiszatáj*, 2001/7, 102.

²⁵ Audioconferencia

²⁶ Audioconferencia

²⁷ Audioconferencia

7. La cuestión de la identidad

En el fondo de cada frase de la historia está presente la pregunta: *¿quién soy yo?, ¿de dónde vengo?* Attila se siente extraño, ni en el mundo, ni en su propia familia encuentra su sitio. Además le duele que su hermano, Laci, sea capaz de adaptarse muy pronto a cualquier lugar, a cualquier situación, además, su padre también aprecia más a su hijo mayor. Por tanto Attila teme que en realidad él no pertenezca a ninguna parte: se busca en vano en las fotos, no descubre ni un rasgo que le parezca familiar:

*“Poco a poco, a partir de la enloquecida dispersión del hermano viajero, va tomando forma el álbum familiar. Es un vasto rompecabezas con infinitas piezas sueltas, pero en ninguna de ellas está Attila. Él no está.”*²⁸

Plantea la pregunta a su madre también, pero ella –que entonces ya padece del Alzheimer, e incluso confunde a sus dos hijos– no contesta:

*“¿Quién soy madre? ¿De dónde vengo? ... Déjame ya, Laci – me implora, confundíendome con mi hermano.”*²⁹

Las figuras de los hermanos al final de la historia se funden completamente, y no sólo en la mente de su madre enferma. Las contrafiguras se sintetizan en una sola persona.

En cuanto a la cuestión de la identidad, merece la pena mencionar el capítulo que se titula *El tesoro Benedek*, en el que el pequeño Attila quiere demostrar al pueblo entero que ellos son húngaros y no gitanos; aunque él mismo tampoco sabe exactamente cuál es la diferencia entre los dos, le da rabia que los argentinos los confundan. Hasta la maestra. Ni a sus padres, ni a Laci le molesta esto, sin embargo él sufre de que lo tomen por gitano, por tanto decide mostrar a su maestra aquella moneda de plata que lleva el retrato de San Esteban, y que en casa, entre ellos, en broma la llaman el tesoro Benedek. Así piensa demostrarle su origen:

*“Con su inocente lógica de niño y sin haber jamás leído a Brecht, Attila razonó que la señorita Tinto, a partir de esa moneda, habría de inferir la existencia de un sistema monetario, de un Estado y de una historia nacional, incompatibles con las nómadas tribus de gitanos que vendían chatarra en la Argentina.”*³⁰

Sin embargo la maestra cree que es un regalo para ella, ya que los gitanos tienen tantas monedas... Y el intento de Attila fracasa.

²⁸ Kálmán BARSY, *op. cit.*, 84.

²⁹ *Ibidem*, 103.

³⁰ *Ibidem*, 45.

A través de los ejemplos anteriormente mencionados, también se ve claramente la diferencia entre los hermanos: Attila, ya en su niñez quiere saber quién es, y que de dónde viene, y hacerlo explícito también para los demás. Pero en realidad, nunca consigue encontrar la respuesta. Laci, en cambio, parece que está totalmente seguro en su identidad, o tal vez con sus continuos viajes, andanzas e inquietudes intente enmascarar esta misma inseguridad.

8. La continuación de la saga familiar

Hace dos años salió a luz *Los veinticuatro días*, que se considera como la continuación de *La cabeza de mi padre*. Recibió muy buenas críticas, y además obtuvo el premio de Novela Corta José María de Pereda³¹. En este libro el protagonista László Benedek –Laci de la novela anterior– se ve obligado a dejar su hogar, tras ser falsamente acusado de violencia doméstica por su esposa. La policía le deja veinte minutos para recoger todo lo necesario y dejar la casa. Entre las pocas cosas que empaqueta, László decide llevar consigo la máscara de su padre, con el fin de regresar a su tierra natal y enterrar allí simbólicamente a su padre, o sea, la máscara de yeso que representa su figura. Su viaje es al mismo tiempo un viaje interior, puesto que durante esos veinticuatro días revaloriza toda su vida, sus matrimonios fracasados, el amor y la vejez.

En esta novela se aclaran varios episodios de la vida de los Benedek, y encontramos la respuesta para algunas preguntas que en *La cabeza de mi padre* han quedado abiertas. Sin embargo, hallamos también una serie de acontecimientos ya conocidos, por tanto los que no han leído la otra novela, también se enteran de la historia de la familia Benedek a través de los recuerdos de Laci.

La historia se presenta en tres planos temporales: los veinticuatro días, que aparecen ya en el título, se refieren al presente; desde el día de la partida, hasta que el protagonista arroja la máscara de yeso al río Maros. Estos acontecimientos, o sea los que tienen lugar en el presente, predominan en la novela, y siguen el orden cronológico, puesto que el libro se ha escrito en forma de un diario de viaje, por tanto el título de los capítulos también se refiere a esta cronología: DÍA 1, DÍA 2, DÍA 3 etc.

El segundo plano temporal es el del pasado, cuyos acontecimientos aparecen ocasionalmente durante el viaje del protagonista, se relacionan a lo sucedido en el presente, pero no siguen el orden cronológico. Son los recuerdos de la infancia, de sus viajes anteriores, de los momentos felices iniciales de sus

³¹ Este premio lleva el nombre del escritor cantábrico, José María de Pereda, y lo conceden anualmente a autores de novelas inéditas, escritas en castellano, que no han obtenido todavía este premio, y que responden a las condiciones de participación. “Premios”, *El dígoras*, asequible en: <http://www.eldigoras.com/premios/premios0574.html>, fecha de consulta: 28 de noviembre de 2010.

matrimonios y también de los no tan felices, incluso devoradores de los meses finales de dichas relaciones. Además, aparecen también recuerdos del pasado colectivo, de la Segunda Guerra Mundial, del Holocausto y de los horrores de la dictadura comunista también. Los espíritus de sus parientes y de sus amigos de Ituzaingó también acompañan a Laci a lo largo de su viaje: por ejemplo descubre la figura de su madre en varias mujeres en Budapest, y su padre está con él físicamente también, puesto que está viajando con su máscara.

El último plano temporal equivale al mundo del subconsciente, al de los sueños, que poseen un significado importante y simbólico en la obra. Merece la pena mencionar por ejemplo el de la Ciudad Feliz, que aparece dos veces a lo largo de la historia. Primero en el primer capítulo, en el que el protagonista nos explica su significado también, según el cual el regreso a la Ciudad Feliz se refiere al regreso al útero. Más tarde este mismo sueño, mejor dicho el recuerdo de este sueño, aparece otra vez ya casi al final de la historia, cuando el protagonista, paseando por el cementerio Farkasréti, siente haber encontrado este lugar, o sea la Ciudad Feliz, que hace muy poco todavía le parecía inalcanzable, puesto que tras tener que abandonar su casa, y para colmo le quitaron su único equipaje en el aeropuerto, sentía que había perdido todo, no le quedaba nada, ya no pertenecía a ningún lugar: *"Loveless, homeless, wifeless."*³² Le apresaba aquella misma sensación de pérdida que sentía en su niñez cuando tenían que ir huyendo del país, y por tanta prisa se le cayó uno de sus zapatos. Este recuerdo nunca le dejó tranquilo. Sin embargo este viaje, el regreso a su tierra natal le ayuda encontrar de nuevo el lugar que había perdido antes, que no tiene que ser precisamente un lugar geográfico concreto, más bien es un sitio donde se siente feliz, tranquilo y seguro.

A lo largo del viaje se aclaran para el protagonista algunos acontecimientos muy importantes del pasado de su familia, que cambian toda su vida: se entera de por qué tuvieron que dejar el país, y por qué se fueron a Argentina. Se pone de manifiesto también por qué su padre no se puso en contacto con la colonia húngara y por qué se distanció de él su hermano. La verdad se descubrió por casualidad, en una sola frase suelta:

*"Lo mejor que hizo su padre fue emigrar. Aquí no hubiese podido escapar a la venganza judía."*³³

Más tarde nos enteramos también de los detalles, cuando László lo pregunta directamente a uno de sus familiares:

"A tu padre lo acusaban de participar en la organización de las brigadas de trabajos forzados de los judíos de Budapest. (...) Eran tiempos duros. Alguien no aguantó el trabajo o murió de

³² Kálmán BARSY, *Los veinticuatro días*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 2009, 20-28.

³³ *Ibidem*, 193.

frío y ya eras responsable. Dos o tres judíos daban testimonio. Listo. Criminal de guerra. Así nomás, ¡un hombre como tu padre!”³⁴

Este descubrimiento derrumbó totalmente aquella imagen que el protagonista guardaba sobre su padre en sus recuerdos: un hombre que está trabajando heroicamente con los registros de catastro y topografía en su oficina, mientras bombardeaban la ciudad, que por tener una inteligencia excepcional, probablemente tenía varios enemigos, por tanto lo mejor que podía hacer fue emigrar.³⁵ Entonces comprende por qué tenía su padre una pistola en casa, por qué eligió Argentina como destino final y por qué se empeoró su relación con su otro hijo. Parece que todos lo sabían, menos László. Pero aún le parece incomprensible que después de todo eso el mejor amigo de su padre en la emigración era un judío, Emil Stern.

Este tema aparece ya al inicio de la historia, pronosticando así lo que va a pasar: en esta parte László habla con algunas personas recién conocidas sobre dos novelas famosas de Péter Esterházy – *Harmonia Caelestis* y *Javított kiadás* (Edición corregida). En la primera Esterházy exalta la figura de su padre, Mátyás Esterházy, y en la segunda derrumba esta imagen tras descubrir que su padre fue informante de la AVO (Autoridad de Protección de Estado).³⁶

El protagonista, a pesar de saber ya la verdad sobre el pasado de su padre, no renuncia a su plan original de llevar la máscara de su padre a su pueblo natal, y enterrarla allí. Sólo lo modifica un poco, y en vez de enterrarla, la arroja al río: “¿Qué más se puede pedir, que lo devuelvan a uno al río de su infancia?”³⁷

Parece que al tirar la máscara al Maros, se encuentra a sí mismo, y ya sabe la respuesta de aquella pregunta que en *La cabeza de mi padre* quedó sin contestar:

–“Tú eres el hijo de Zoltán – dijo entonces Omama Gizella, reconociéndome al fin.
–Ahora sí – respondí.”³⁸

En aquella novela se menciona la sospecha de que a lo mejor el padre de uno de los hermanos no es Zoltán. Tal vez con esta última frase el protagonista acabe con este pensamiento que le hacía sufrir durante muchos años, y parece que así perdona el pasado de su padre, aunque ya nunca será capaz de verlo tal como antes. Por eso se puede considerar esta obra como la novela del perdón y de la reconciliación.³⁹

³⁴ *Ibidem*, 229.

³⁵ *Ibidem*, 72.

³⁶ *Ibidem*, 122-125.

³⁷ *Ibidem*, 264.

³⁸ *Idem*.

³⁹ “Kalman Barsy – Los veinticuatro días”, *Telemundo*, asequible en: <http://foros.msnlatino.telemundo.com/Telemundo/lofiversion/index.php/t12865.html>, fecha de consulta: 24 de octubre de 2010.

9. Motivos característicos

En la novela aparecen los mismos elementos autobiográficos que en *La cabeza de mi padre*, pero se complementan con más detalles como la actividad del padre durante la Segunda Guerra Mundial, la razón de su emigración etc. Son muy interesantes las referencias a la novela anterior, ya que el protagonista se presenta como autor de tal libro.

Incluso aparece el traductor, György Ferdinandy, como M., a quien conoció en Puerto Rico, y nos enteramos también de las circunstancias del nacimiento de esta obra:

*“Todo había comenzado con la enfermedad de M. Yo estaba escribiendo una larga novela, tipo saga familiar, cuando lo operaron y fui a visitarlo al hospital. (...) La gente les lleva flores o golosinas a los enfermos; yo también quise llevarle algo. Se me ocurrió entonces reescribir, imitando el parco estilo del propio M., un pequeño episodio de mi novela y llevárselo a modo de degustación. (...) A partir de ese momento no tuve paz; el apetito traductor de M. era insaciable. (...) En pocos meses tuvimos un libro. Mi novela corta se publicó en traducción al húngaro antes que el original en castellano y se parecía muy poco a lo que estaba escribiendo anteriormente. Se parecía, en cambio, al estilo seco, de carne pegada al hueso, de los relatos de M.”*⁴⁰

Las últimas frases parecen justificar la teoría de Zsófia Szilágyi, según la cual Ferdinandy, a través de la traducción, aparece en *La cabeza de mi padre* como una especie de padre literario.⁴¹

Tampoco falta el humor, elemento muy típico de la narrativa de Barsy. Pensemos por ejemplo en la figura del pariente Aladár, que sufre de narcolepsia, o en la historia de los inicios de su amistad con M.:

*“Cuando conocí a M. en Puerto Rico, hace muchos años, ambos desconfiábamos el uno del otro, tal vez por parecernos. Esta mutua desconfianza nos unió. Él pensaba que yo me acostaba con su esposa francesa y yo, que él era un agente de la CIA, un besúgo. ¡Ah, los dulces años de la juventud cuando todo era tan simple! (...) Al final resultó que ni él era agente de la CIA ni yo me acostaba con su esposa francesa, pero ya era tarde. De tanto tratar de descifrarnos el uno al otro, terminamos siendo grandes amigos.”*⁴²

La relación del protagonista con las mujeres, la erótica, también tiene un papel importante en la historia. Según Carmen Dolores Hernández aparte de la búsqueda, éste es el motivo que domina en la novela, y aparece en formas muy diferentes. Dice que en esta historia las mujeres jalonan el camino del

⁴⁰ Kálmán BARSY, *Los veinticuatro días*, 185-187.

⁴¹ *Ibidem*, 181-187., y SZILÁGYI Zsófia, *op. cit.*

⁴² Kálmán BARSY, *op. cit.*, 176-177.

protagonista.⁴³ Su madre, que se ha sacrificado por su familia; sus dos esposas, de las que faltaba este tipo de beneficiencia, y ambas lo engañaron; Erzsi, Libuse etc. Además, los sueños de László son en gran parte de carácter erótico, influidos tal vez por su miedo de la impotencia, puesto que le han operado recientemente de cáncer de próstata.

10. Conclusiones

La literatura de Kálmán Barsy es un buen ejemplo para demostrar que merece la pena prestar atención a los escritores húngaros fuera del país también. *La cabeza de mi padre* y *Los veinticuatro días* son unos libros destacables por ser obras de un autor, que a pesar de vivir casi su vida entera muy lejos del país donde nació, sigue ocupándose tanto de sus raíces, de su identidad, que ha dedicado una parte importante de su literatura a este tema.

Su escritura siempre toma la realidad como base, que al entrar en el mundo de la ficción nos da un resultado particular, una nueva visión del mundo de la emigración y de los sentimientos de los exiliados, puesto que además se trata de un emigrante de la segunda generación, un tema bastante poco conocido en nuestra literatura.

Como vemos, Kálmán Barsy es un escritor polifacético, digno de atención, que ocupa un lugar importante en la literatura húngara contemporánea, por tanto – como también lo dice György Ferdinandy– a pesar de escribir en español es, sin duda, un autor húngaro.⁴⁴ Considero muy importante que lo conozcan mejor en Hungría, y hacer asequible sus obras para los lectores húngaros también.

Sería interesante estudiar otras novelas y escritos suyos, ya que no sólo por estos dos libros que relatan el exilio y las raíces húngaras merece atención; el resto de su obra –la mayor parte– es también digno de atención, como ya he mencionado se trata de un escritor famoso y célebre, sobre todo en el mundo hispanohablante, pero actualmente –gracias a las traducciones al inglés y al francés– en cada vez mayor parte del mundo leen y reconocen su trabajo.⁴⁵

⁴³ Carmen Dolores HERNÁNDEZ, “Volver – El retorno al país natal de un emigrante es un viaje en el tiempo tanto como en el espacio”, *Telemundo*, asequible en: <http://foros.msnlatino.telemundo.com/Telemundo/lofiversion/index.php/t12865.html>, fecha de consulta: 24 de octubre de 2010.

⁴⁴ Kálmán BARSY, *Apám arcvonásai*, 65-68.

⁴⁵ A continuación ofrecemos la bibliografía de Kálmán Barsy.

Libros publicados en español: *Secretos de familia*, novela juvenil, Colección El Barco de Vapor, núm. 3, serie roja, Puerto Rico, Ediciones SM, 2009; Pen Club Puerto Rico: Premio Nacional de literatura juvenil, 2009; *Los veinticuatro días*, novela, Editorial Pre-Textos, Valencia, 2009; Premio de novela corta “José María de Pereda”, 2008; *La vagina de Platón*, novela erótica, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 2007; *Leyendas Insolitas: El Sacristan y su Verdugo/Una*

Visita de Ultratumba, cuento, Editorial Alfaguara Infantil, Madrid, 2006; *La cabeza de mi padre*, novela corta en trece módulos, novela corta, Editorial Pre-Textos, Valencia, 2002; *El cocodrilo llorón*, cuento, Editorial Santillana, 2002; *Los tres náufragos*, cuento, Editorial Santillana, 2002; *La sirenita sin voz*, novela juvenil, Editorial Anaya, Madrid, 2000; *Naufragio*, novela, Editorial E.D.H.A.S.A., Barcelona, 1998; Editorial Plaza Mayor, Río Piedras, 1999; Segundo premio del Instituto de Literatura Puertorriqueña, 1999; *La lámpara de vitrales*, cuento, Editorial Santillana, 1996; *Verano*, novela, Grupo Editorial Norma S.A., Santafé de Bogotá, 1993; Grupo Editorial Mondadori-Grijalbo, Barcelona, 1995; Premio del Instituto de Literatura Puertorriqueña, 1994; *Amor portátil*, novela, Editorial Alfaguara, Madrid, 1989; Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1991; Editorial Diana, México, 1991; Grupo Editorial Grijalbo-Mondadori, Barcelona, 1996; Finalista del Premio Casa de las Américas, 1989; Finalista del Premio Rómulo Gallegos, 1991; *La estructura dialéctica de "El otoño del patriarca"*, crítica literaria, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1988; *El tramo ancla*, antología de ensayos (ocho ensayos de Kalman Bارسy), Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1988; *Melancólico helado de vainilla*, relatos, Editorial Antillana, Río Piedras, 1987; *Del nacimiento de la isla de Borikén y otros maravillosos sucesos*, cuentos, Ediciones Huracán, Río Piedras, 1982; Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1986; Premio de la Casa de las Américas, 1982.

Libros publicados en húngaro: *Apám arcvonásai* (La cabeza de mi padre), novela corta, Editorial Orpheusz, Budapest, 2000.

Publicaciones en *Lateral: Revista de Cultura*: *Verga de caballo*, *Lateral: Revista de Cultura*, núm. 95, 2002, 12; *¿Qué es un nombre después de todo?*, *Lateral: Revista de Cultura*, núm. 89, 2002, 34; *El tesoro Benedek*, *Lateral: Revista de Cultura*, núm. 72, 2000, 9; *Triste domingo*, *Lateral: Revista de Cultura*, núm. 65, 2000, 14; *La revelación*, *Lateral: Revista de Cultura*, núm. 49, 1999; *El jardín*, *Lateral: Revista de Cultura*, núm. 31-32, 1997; *Disney World. Viaje a otra dimensión*, *Lateral: Revista de Cultura*, núm. 37, 1998.

Publicaciones en revistas húngaras: *A Benedek kincs*, *Lettre*, núm. 37, verano de 2000; *Úton Disneylandbe*, *PoLíSz*, núm. 9.

LA ADQUISICIÓN DE LA ASIMILACIÓN DE SONORIDAD

ZSUZSANNA BÁRKÁNYI

Universidad Eötvös Loránd de Budapest

Abstract

In the present article we will display the results of a pilot study on the acquisition of the Spanish laryngeal system by advanced L2 learners. The study contributes to our knowledge about phonological transfer between L1 and L2, in this particular case the acquisition of the voicing properties of Spanish and voicing assimilation in Spanish by native speakers of Hungarian.

En el presente trabajo pretendemos presentar los resultados de un estudio piloto sobre la adquisición del sistema laríngeo de L2 (segunda lengua/lengua extranjera) por parte de alumnos de nivel avanzado. Nuestro objetivo es hacer una contribución a los conocimientos sobre los mecanismos de transferencia de características fonológicas entre la L1 (lengua materna) y la L2. En este caso particular, se analizará la adquisición de las características de sonoridad y la asimilación de sonoridad en el español por parte de los alumnos universitarios húngaros que estudian filología hispánica. Primero presentaremos el contexto más amplio del fenómeno, luego pasaremos a los detalles metodológicos y los resultados de nuestro experimento piloto y al final hablaremos sobre las posibles líneas de investigación en el futuro.

1. Los antecedentes: estudios sobre la adquisición de las características laríngeas en L2

Las lenguas del mundo difieren en cuanto al contraste laríngeo de las obstruyentes que poseen. En un estudio ya clásico, Lisker y Abramson (1964)¹ clasificaron las oclusivas desde el punto de vista del periodo de sordez entre la explosión de la oclusiva y el momento de inicio de la sonoridad, a lo que llamaron *Voice Onset Time* (conocido en la literatura sobre el tema como VOT). Lisker y Abramson hablan de tres grupos de lenguas: al primero pertenecen las que poseen un contraste laríngeo binario como el castellano, el húngaro o el inglés; en el segundo las oclusivas contrastan en tres niveles (p. ej. el coreano, el tailandés, etc.) y al último pertenece el hindi o maratí que poseen un contraste de cuatro niveles. Solamente el primer grupo es de interés para el presente trabajo

¹ Leigh LISKER y Arthur S. ABRAMSON, "A cross-language study of voicing in initial stops: Acoustical measurements", *Word*, 20, 1964, 384-422.

puesto que es al que pertenecen tanto el español como el húngaro. Sin embargo, en este grupo también hay diferencias considerables, ya que en inglés el contraste se basa en el VOT corto en las oclusivas fonológicamente sonoras y en el VOT largo (i.e. aspiración) en la pareja sorda, mientras que en castellano la oclusiva sonora se realiza con un VOT negativo, es decir, la vibración de las cuerdas vocales empieza antes de la explosión, y la pareja sorda se realiza con un VOT corto que puede llegar a ser cero. El húngaro es idéntico al español en cuanto al VOT, lo que significa que la codificación del contraste de sonoridad es idéntica en las dos lenguas y, por lo tanto, no esperamos ni encontramos ninguna interferencia en este aspecto. Naturalmente, la adquisición del sistema laringal de una segunda lengua no consiste solamente en la adquisición de un contraste nuevo –sea en sentido fonético, articulatorio o en sentido fonológico– sino también en la adquisición de los procesos que alteran la sonoridad de los segmentos.

No hay una abundancia de estudios sobre la adquisición en L2 de las reglas de asimilación y la mayoría de ellos se ocupa del inglés como L2². Como acabamos de ver el castellano y el húngaro codifican el contraste de sonoridad de la misma manera. A pesar de esta similitud que incluye nuestras lenguas en el mismo grupo tipológico, quisiéramos destacar algunas diferencias en los procesos de sonoridad entre las dos lenguas. A fin de poder entender estos procesos mejor, ahora pasamos a la descripción de la sonoridad en los dos idiomas.

2. El contraste de sonoridad en el español y en el húngaro

Empezaremos con el sistema húngaro que es un sistema simétrico ya que todas las obstruyentes forman parte de pares de sorda-sonora y los procesos fonológicos relacionados con la sonoridad parecen ser más “regulares”. En el Cuadro 1³ se pueden ver las obstruyentes húngaras.

² Se recomienda que el lector interesado vea Ellen SIMON, “Phonological Transfer of Voicing and Devoicing Rules. Evidence from L1 Dutch and L2 English Conversational Speech”, *Language Sciences* 32, 2010, 63-86.

³ El cuadro no contiene el segmento glotal [h] que normalmente también se clasifica como obstruyente (véase Péter, SIPTÁR, A mássalhangzók, in: Ferenc, KIEFER (ed.) *Strukturális magyar nyelvtan 2. Fonológia*, Budapest, Akadémiai kiadó, 1994) y no tiene pareja sonora. Su participación en la asimilación de sonoridad también es asimétrica. En este trabajo no trataremos este fonema más detalladamente.

	labiales		dentales/alveolares		alveo-palatales		palatales		velares	
	sonora	sorda	sonora	sorda	sonora	sorda	sonora	sorda	sonora	sorda
oclusivas	b	p	d	t			ʃ	c	g	k
fricativas	v	f	z	s	ʒ	ʃ				
africadas			dz	ts	ʤ	tʃ				

Cuadro 1: *Las obstruyentes húngaras*

En el húngaro, a diferencia de las lenguas eslavas o el alemán, las obstruyentes finales mantienen el contraste laríngeo, es decir, a pesar de la dificultad aerodinámica de mantener la vibración de las cuerdas vocales en posición final, el contraste se mantiene con la ayuda de claves secundarias como la longitud de la consonante y/o la de la vocal anterior⁴.

En cuanto a la asimilación de sonoridad dejaremos aparte el comportamiento asimétrico de la /v/ – es un proceso regresivo (se aplica de derecha a izquierda), se da tanto a través de frontera morfológica dentro de la palabra, p. ej. *mész+ból* [zb] ‘cal elativo’, como en la frontera entre dos palabras *kész borostyán* [zb] ‘hiedra hecha’, – es iterativo: *barack+ból* [dzgb] ‘melocotón elativo’. El fenómeno se observa estáticamente también, es decir, monomorfémicamente las obstruyentes son idénticas en cuanto a su sonoridad, no hay palabras húngaras que tengan obstruyentes adyacentes que no concuerden en sonoridad (*labda* ‘pelota’, pero *[pd]; *táska* ‘bolso’ pero *[ʒk]). Las resonantes no participan en la asimilación: *tréfa* ‘chiste’, *drága* ‘caro’.

En lo que se refiere al sistema consonántico del castellano, es a la vez más simple y más complejo. Como vemos en el Cuadro 2, hay menos obstruyentes, sin embargo, su realización varía más.

	labiales		dentales/alveolares		alveo-palatales		palatales		velares	
	sonora	sorda	sonora	sorda	sonora	sorda	sonora	sorda	sonora	sorda
oclusivas	b	p	d	t					g	k
fricativas		f		θ/s			j			x
africadas						tʃ				

Cuadro 2: *Las obstruyentes españolas*

⁴ Véase Zsuzsanna BÁRKÁNYI y Zoltán KISS, “On the border of phonetics and phonology: Sonorant voicing in Hungarian and Slovak”, Presentación en 20th Manchester Phonology Meeting, 2012, y Zsuzsanna BÁRKÁNYI y Katalin MÁDY, “The perception of voicing in fricatives”, Presentación en 9th Old World Conference in Phonology, 2012.

Es evidente a primera vista que las obstruyentes no forman parejas de sorda-sonora como en húngaro, excepto las oclusivas⁵. Esto corresponde a tendencias generales puesto que para mantener la turbulencia (fricción) y la vibración de las cuerdas vocales se necesitan gestos articulatorios contradictorios, lo que causa un balance frágil. La turbulencia se produce si el aire fluye con suficiente velocidad, lo que se puede conseguir con la glotis abierta y una hendidura estrecha en la cavidad oral. Esto también significa que la presión del aire debajo de la glotis es tan grande o menor que dentro de la cavidad bucal. Al contrario, para mantener la vibración laríngea las cuerdas vocales tienen que cerrarse suavemente. La presión del aire crece debajo de la glotis, abre las cuerdas vocales, por lo que decrece la presión del aire debajo de la glotis y las cuerdas vocales se cierran otra vez. Si la presión del aire encima de la glotis excede a la de debajo, la vibración cesa y la sonoridad desaparece.⁶ Esto explica por qué hay lenguas que tienen fricativas sordas (p. ej. coreano) pero no tienen sonoras y no al revés. En substancia, el español también es una lengua que omite algunas realizaciones del segmento /j/. Esto ya nos hace suponer que el castellano será una lengua con neutralización de sonoridad en posición final de palabra a diferencia del húngaro. No obstante, tenemos muy poco terreno para averiguarlo porque las reglas fonotácticas del español son muy estrictas y las únicas obstruyentes que ocurren en posición final de palabra en el patrimonio léxico son la /d/, que en el estándar peninsular se neutraliza con la /θ/, la /s/ y en muy pocas palabras la /x/. En los pocos préstamos que contienen una obstruyente sonora como *club* o *pub*, si el segmento final se realiza, normalmente es sorda y sin explosión.

¿Qué ocurre con las obstruyentes en coda dentro de la palabra? Gran parte (68,86%) de las sílabas españolas son abiertas.⁷ La mayoría de las codas están formadas por una consonante resonante o /s/. Ahora dejamos aparte la aspiración de las codas implosivas que hasta cierto grado caracteriza todas las variedades del mundo hispanohablante. Las oclusivas en posición pos-nuclear forman muy pocas oposiciones, por ejemplo: *acto-apto*, *absorción-adsorción* y sus realizaciones abarcan una gama muy amplia. Se considera normativo para la secuencia /kt/ [kt], [gt], [ʏt], pero también encontramos [θt], [xt], [st] e incluso la vocalización de la consonante implosiva. En el caso en el que las consonantes difieren en su sonoridad como en *absorción*, la situación es muy parecida: la secuencia se realiza como [bs], [βs], [ps], [ks], [gs], [ʏs] o con la consonante

⁵ En este trabajo no trataremos la variación alofónica de las oclusivas sonoras.

⁶ John J. OHALA, "The origin of sound patterns in the vocal tract constraints", in: P. F. MacNeilage (ed.), *The production of speech*, New York, Springer-Verlag, 1983, 189-216.

⁷ Antonio QUILIS, *Tratado de fonética y fonología españolas*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica, 1993.

vocalizada.⁸ Lo que es obvio a primera vista es que la asimilación de sonoridad es opcional, no es tan general como en húngaro. Los estudios sobre la asimilación de sonoridad en castellano son escasos y en su mayoría tratan la sibilante alveolar /s/, así que no hemos encontrado estudios acústicos sobre enunciados como *David viene*, pero nuestra opinión es que en esta frase la /d/ se puede realizar tanto sorda como sonora y en la mayoría de los casos la /b/ se realiza como una aproximante o espirante [β], por lo tanto no proporciona un contexto para la asimilación regresiva entre obstruyentes.

La sonorización de la /s/ ha suscitado mucho más interés entre la comunidad internacional de fonólogos.⁹ La sonorización de la /s/ delante de una consonante sonora ocurre en todos los dialectos ([ˈrazgo] vs. [ˈrasko]), normalmente se considera gradual, variable y dependiente del estilo. Aquí cabe subrayar que en el dialecto peninsular normativo la sonorización de la /s/ ocurre no solamente delante de obstruyentes sonoras, sino delante de resonantes también ([mizmo]) aunque no en posición pre-vocálica ([preˈsente]). Teniendo en cuenta la fonotáctica del español y la tendencia universal según la cual las fricativas se sonorizan con más facilidad en contextos coarticulatorios que las obstruyentes y que entre las fricativas es la /s/ la que tiende más a sonorizarse¹⁰, la asimilación de la sibilante española no es sorprendente. Como vemos, esto es una diferencia significativa entre el húngaro y el castellano. En pocas palabras, en húngaro las resonantes no participan en la asimilación de sonoridad y el proceso es categórico, mientras en castellano el proceso es gradual y variable y las resonantes también asimilan la sibilante anterior. Cabe destacar que es llamativo el hecho de que las resonantes sonoricen pero que la posición intervocálica no provoque la sonorización de las obstruyentes sordas. Antes de ver hasta qué grado aprenden estas diferencias subfonémicas los alumnos húngaros de nivel avanzado, discutiremos las dificultades y puntos de interés en la recopilación de datos.

⁸ QUILIS, *op. cit.*

⁹ Lauren B. SCHMIDT y Erik W. WILLIS, “Systematic investigation of voicing assimilation of Spanish /s/ in Mexico City”, Presentación en *Laboratory Approaches to Romance Phonology* 2010. Rebeca CAMPOS-ASTORKIZA, “Voicing assimilation as gestural blending: acoustic evidence from Spanish”, Presentación en *20th Manchester Phonology Meeting*, 2012. John LIPSKI, “/s/ voicing in Ecuadorian Spanish: Patterns and Principles of Consonantal Modification”, *Lingua*, 79, North-Holland, 1989, 49-71.

¹⁰ Patrycja STRYCHARCZUK y Ellen SIMON, “Obstruents before sonorants. The case of West-Flemish”, *Natural Language and Linguistic Theory*, en prensa.

3. Metodología

Como ya se ha mencionado, en el presente artículo damos cuenta de un estudio piloto, por lo tanto, se analizarán los datos procedentes de solamente dos personas y no se incluirán cálculos estadísticos. Consideramos necesario el análisis de datos procedentes de aproximadamente 15 personas para poder llegar a conclusiones significativas. Las dos son alumnas de filología hispánica en la Universidad Eötvös Loránd, Budapest, del segundo año del grado (B.A.). Los alumnos para poder seguir sus estudios al final del primer año tienen que pasar un examen de lengua cuyo nivel corresponde aproximadamente al nivel C1 del Marco Europeo de Referencia, así que los alumnos del segundo año tienen un nivel avanzado.

Nuestras grabaciones están formadas por listas de oraciones leídas en la habitación insonorizada del Laboratorio de Fonética del Instituto de Lingüística de la Academia de Ciencias de Hungría. Las oraciones se presentaron en la pantalla de un ordenador en orden aleatorio con la ayuda del software SpeechRecorder. Cada oración apareció cinco veces pero la primera incidencia se descartó porque se considera que pertenece a la fase de familiarización. Usamos un micrófono Sony ECM-MS907 y una tarjeta de sonido exterior M-Audio MobilePre USB preamplifier. Las grabaciones las hicimos en la segunda mitad del curso de fonética donde las alumnas recibieron instrucciones explícitas sobre estos procesos de asimilación, pero todavía no habían tenido tiempo para consolidar sus conocimientos. Nuestros resultados se basan en medidas acústicas del grado de sonoridad.

La sonoridad se midió en base a la periodicidad de la onda sonora, la frecuencia fundamental f_0 en el espectrograma, la presencia de las líneas de sonoridad en el espectrograma y el informe de Praat.¹¹ Usamos los ajustes básicos de Praat: campo de tono 75 Hz-500 Hz; factor máximo de periodo: 1,3; factor máximo de amplitud: 1, 6. Los ajustes de tono se optimizaron para el análisis de voz. Otro procedimiento para medir la sonoridad es desde el punto de vista perceptivo, como lo hace Simon (2010).¹² En el estudio de Simon dos expertos fonéticos clasificaron los segmentos en dos categorías: sordo vs. sonoro a partir de la escucha de los datos. Simon indica que este procedimiento se parece más al habla natural puesto que los hablantes y sus interlocutores hacen lo mismo. El punto débil de este procedimiento es el factor subjetivo, aunque tenemos que admitir que para percibir un segmento como sordo o

¹¹ Paul BOERSMA y David WEENIK, Praat: Doing phonetics by computer (versión 4.3.19). Descargado el 20 de julio de 2005. (<http://www.praat.org/>)

¹² SIMON, *op. cit.*

sonoro entran en juego varios correlatos fonéticos (la longitud, la intensidad, etc. del segmento en cuestión y de los segmentos vecinos) y no solamente la fonación misma. Simon grabó conversaciones espontáneas y la calidad de sus grabaciones tampoco permitió el análisis acústico. En el futuro nos gustaría hacer grabaciones de habla espontánea con los alumnos, pero este procedimiento no permite controlar los contextos (no podemos estar seguros de que nuestros sujetos vayan a producir cada tipo de secuencia que nos interesa examinar). Nosotros por esta razón optamos por el habla leída. Consideramos que nuestros sujetos, al tener que leer cada oración cinco veces, estaban en condiciones de producir enunciados bastante cercanos al habla espontánea. Otro factor importante que tuvimos en cuenta para fines instructivos fue hacer grabaciones antes y después del curso de fonética, a fin de poder llegar a conclusiones sobre las posibilidades de aprender este tipo de procesos y los efectos que la lengua materna y la instrucción explícita juegan en la adquisición.

4. Resultados

Nuestros resultados confirman que para la adquisición de este tipo de procesos inconscientes se necesita una reflexión explícita profunda y detallada sobre el sistema fonético de la lengua extranjera y muchísima práctica. Nuestras alumnas, en cuanto a los procesos de sonoridad, tienen una pronunciación muy “húngara”. En todos los contextos de obstruyente + obstruyente aplican asimilación regresiva: *ábside* [ps], *pub tan* [pt], *las gomas* [zg]. Tenemos que destacar que tanto las oclusivas sordas como las sonoras se pronuncian como tal, es decir, con un cierre completo y una explosión en todas las posiciones en el 96% de los casos. Esta falta de pronunciación es muy llamativa y les presta a estas alumnas un acento extranjero bastante marcado. Volviendo a la secuencia de dos obstruyentes, es un caso claro de transferencia de L1 que generalmente – volveremos a la sonorización de la /s/ más adelante– no se puede considerar ni negativa ni positiva puesto que la realización con la asimilación de sonoridad es posible. Si la C₁ es oclusiva, la pronunciación oclusiva es posible pero no es la variante preferida por los hablantes nativos, independientemente de la concordancia de sonoridad. Las alumnas húngaras pronuncian *acto* [kt] en vez de [xt] o [γt], como prefieren los nativos. En la expresión *el pub de al lado* las dos sujetos pronunciaron [bd], lo que es correcto en cuanto a la sonoridad, pero los nativos simplemente omiten la /b/ o la secuencia más bien se realiza como [βδ].¹³

¹³ La evaluación estadística de los datos acústicos sobre la asimilación de sonoridad procedentes de hablantes nativos está en progreso.

En cuanto al ensordecimiento a final de palabra, en la palabra *ciudad* una de las alumnas siempre pronunció [d] lo que podemos considerar incorrecto y es una transferencia negativa del húngaro. La otra realizó el segmento como una interdental sorda o ensordecida. En los préstamos recientes también aparecen otras oclusivas. La palabra *pub*, por ejemplo, se pronuncia por los españoles con una bilabial sorda sin explosión (o se elide el segmento). Una de nuestras alumnas lo pronunció con una [b] ensordecida que no llegó a ser [p] por la falta de intensidad y duración de la explosión, la cual es también la pronunciación preferida por los nativos. La otra lo pronunció con [b].

El caso de la sonorización de la /s/ en la pronunciación de las dos alumnas corresponde al patrón húngaro, es decir, la /s/ se pronuncia sonora delante de una obstruyente sonora (*de[z]de, ra[z]go*) pero sorda delante de resonantes *i[s]la*. La palabra *mismo*, que es el ejemplo más frecuente en los libros de gramática, fue pronunciada por una de nuestras alumnas con una sibilante sonora en el 75% de los casos. Para terminar tenemos que mencionar que una de nuestras alumnas en algunos casos pronunció la /s/ intervocálica en las palabras *presente* y *básico* con [z], lo que probablemente se debe a la influencia del inglés. Es una transferencia negativa pero no de L1 sino de L3 que se apoya por la aerodinámica, ya que las vibraciones laríngeas invaden por los dos lados la consonante sorda.

5. Conclusiones

En este artículo hemos presentado los resultados de un estudio piloto sobre la adquisición del sistema laríngeo del español por parte de dos alumnas húngaras de nivel avanzado. Hemos demostrado que la adquisición de este tipo de procesos subfonémicos e inconscientes requiere mucha práctica y reflexión explícita. En el futuro realizaremos el estudio completo recopilando datos antes y después del curso de fonética, grabaremos hablas espontáneas y frases leídas en laboratorio, haremos medidas acústicas y categorización perceptiva. Planteamos que la adquisición del ensordecimiento final es más fácil que la sonorización por las resonantes puesto que el primero es un proceso tipológicamente no marcado, mientras que el segundo es marcado.

EN BUSCA DEL CONCEPTO DE CINE NACIONAL ESPAÑOL

ANDRÁS LÉNÁRT

Universidad de Szeged

Abstract

The aim of this paper is to analyse the notion of Spanish “national cinema” from a chronological perspective and to search for a possible answer to the question if there is a reason to reflect on this expression in case of Spain. Since the arrival of the cinematograph at the peninsula, the theoretical approaches of politicians, ideologists and filmmakers to this problem have produced a wide range of movies which have given a subjective perception about some authentic or false characteristics of the Spaniards. The consecutive administrations had different and often inconsistent attitudes towards their own national cinematographic representation: while the Second Republic practically neglected the shaping of this audiovisual self-definition, the Franco regime laid by far the largest emphasis on creating the ultimate patriotic national cinema. Nowadays it is even more complicated, if not impossible, to identify the nature of the contemporary Spanish national film industry. We will touch upon genres, movies, stereotypes, personal impressions and ideological argumentations in order to examine what national cinema means in the Spanish context.

La expresión *cine nacional* es una construcción semántica con una infinidad de significados, dependiendo de lo que entienda el individuo bajo esta noción. Encierra en sí varios acercamientos e implicaciones teóricas en concordancia con los flujos ideológicos y estéticos de la sociedad. Incluso la acepción del adjetivo “nacional” es subjetiva, impregnada de la escala de valores oficial de la dirección política y de los intelectuales que influyen en la opinión pública. En primer lugar, una película puede recibir el sello “nacional” ya cumpliendo con el requisito esencial de designar para el lugar de rodaje el país en cuestión y escoger a los miembros del equipo de los ciudadanos. Además, debe hablar en la lengua oficial. A estos factores se pueden incorporar otros elementos, como elegir un tema nacional y nutrirse de los problemas históricos, políticos, culturales y sociales del pasado y del presente del país concreto. El arsenal de posibilidades para definir la cinematografía de una nación es tan amplio que la incertidumbre socava los cimientos del concepto de cine nacional. El arte fílmico de todos los países aduce ejemplos y razonamientos para aumentar esta indecisión, puesto que una industria cinematográfica se desarrolla en interacción con las otras, admitiendo y absorbiendo influencias, rasgos característicos y modalidades.

Los cineastas tienen su propia interpretación sobre el concepto de cine nacional y los directores españoles tampoco se quedan atrás respecto a sus compañeros extranjeros. Mientras Florián Rey pensaba que las películas *“han de reflejar caracteres raciales, esto es, el folklore, la música, las costumbres más arraigadas”* (adhiriéndose así al conservadurismo nacionalista del siglo XIX), Juan Antonio Bardem abordaba el asunto de manera más abstracta. Para él *“la idea de nación está mucho más cerca de los postulados que surgieron con la Revolución Francesa, cuando la nacionalidad era definida como la pertenencia a una comunidad política que garantizaba el ejercicio de unos derechos”*.¹ En el franquismo los hombres del cine seguían reflexionando sobre este problema. Manuel Augusto García Viñolas, fundador de la revista *Primer Plano* y director del Departamento Nacional de Cinematografía, vinculó la renovación del cine a la construcción de la Nueva España, opinando que *“la cinematografía de un pueblo ha sido siempre la más clara expresión de la vida que ese pueblo hace”*. Rafael Gil defendía que *“el cine es un arte colectivo que lo hace el país entero ... nuestro cine, para ser mejor, necesita ante todo que la nación tenga un nivel cultural e intelectual más elevado”*. El director predilecto del régimen, José Luis Sáenz de Heredia entabló también una relación entre el avance cultural de una nación y el devenir de su cinematografía, añadiendo que *“el cine de cada nación no lo hacen solamente los que lo hacen, sino la nación entera; hasta los que no van al cine. Lo hacen la psicología y las costumbres, la economía y las leyes, la sangre y los equívocos, el sol y la luna.”*² A mediados de los años 50, el antiguo (y a la vez futuro)³ director general de cinematografía, José María García Escudero dictó una sentencia sobre el cine español comparándolo con la evolución de un niño: *“Hasta 1939 no hay cine español, ni material, ni espiritual, ni técnicamente. En 1929 y 34 da sus primeros pasos. En 1939 pudo echar a andar, pero se frustra la creación de una industria, así como la posibilidad de un cine político. Continúan las castañuelas y el smoking. Sobre los intentos de un cine sencillo se desploman el cine de gola y levita y un cine religioso sin autenticidad. El neorrealismo, que pudo ser español, se reducirá a una película tardía. Pero nuestro cine supera al de 1936 y puede esperarse que los jóvenes le den el estilo nacional que necesita.”*⁴ Esta opinión servía (junto con varias declaraciones de Bardem) como punto de partida para las famosas Conversaciones de Salamanca en 1955, un congreso de

¹ Opiniones recogidas por: Juan Francisco CERÓN GÓMEZ, *El cine de Juan Antonio Bardem*, Murcia, Universidad de Murcia–Primavera Cinematográfica de Lorca, 1998, 63-64.

² Opiniones recogidas por: José María GARCÍA ESCUDERO, *Cine español*, Madrid, Ediciones Rialp, 1962, 35-36.

³ García Escudero desempeñó este cargo dos veces: entre 1951 y 52 bajo el ministro de Información y Turismo Gabriel Arias Salgado y entre 1962 y 68 colaborando con su amigo Manuel Fraga Iribarne, poseedor de la misma cartera.

⁴ José María GARCÍA ESCUDERO, *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*, Salamanca, Publicaciones del Cine-club del SEU, 1954, 11-12.

gran trascendencia sobre el presente y el porvenir del cine español. Una opinión personal volvía a reaparecer en todos los libros y artículos de García Escudero: según él, el mayor peligro que amenazaba al cine nacional era el mal público, aquel espectador que no entendía lo que veía, porque no disponía de una cultura cinematográfica delicada.

En la primera década del siglo XX, España se hallaba en una crisis profunda. Tras perder las últimas colonias, la sociedad buscaba su propia identidad, la respuesta satisfactoria para definirse como una nación unida y los intelectuales, como los miembros de la Generación de 98, se lanzaron a aclarar qué significaba para ellos su pertenencia al pueblo español.

Tras la aparición de una versión definitiva del cinematógrafo en 1896, el cine será una diversión cada vez más asequible tanto en Europa como en los Estados Unidos. Ir al cine será un nuevo pasatiempo, apreciado de manera distinta por las diferentes capas sociales. Los cineastas novatos de cada país, al margen de entretener al pueblo, procuraron moldear una cinematografía autóctona, propia de su nación. De ahí proviene el concepto de cine nacional. Pero en un país donde impera la incertidumbre en cuanto al acercamiento hacia el concepto de la nación, ¿cómo es posible forjar un cine para reflejar las cualidades nacionales?

Los primeros pasos de la cinematografía española no diferían tanto de los de los otros países europeos. Las producciones de la península Ibérica todavía desconocían las claves para crear un discurso directo y mutuo con la sociedad contemporánea y para recoger aquellas virtudes que eran peculiares de la existencia española; presentaban al público solamente la superficie. Los cineastas extranjeros que permanecían en España (como Alexander Promio, el encargado de los hermanos Lumière) transmitían los estereotipos archiconocidos sobre los españoles (corridas de toros, flamenco), completándolos con alguna toma sobre el color local (imágenes sobre las calles madrileñas y el puerto barcelonés).⁵ No existía todavía un género típicamente español, los cineastas intentaron adaptar los logros filmicos elaborados por otros países, sobre todo los de los Estados Unidos, Francia e Italia. Las condiciones de trabajo y el ambiente intelectual tampoco ofrecían grandes desafíos para los realizadores inexpertos del cine mudo, de ahí que muchos optaran por estudiar en el extranjero; las fichas técnicas de las películas francesas e italianas de la época abundaban en nombres españoles, sobre todo la lista del personal técnico. Después de conseguir una formación profesional regresaron a su país natal o, ya en los primeros años del cine sonoro,

⁵ Julio PÉREZ PERUCHA, “Narración de un aciago destino (1896-1930)”, in: Román GUBERN (et al.), *Historia del cine español*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2009, 23-25.

continuaron su viaje hacia América para participar en la fabricación de las *dobles versiones*⁶ en los estudios de Hollywood o en sus filiales francesas en Joinville, París.

El primer empeño auténtico lo suponía la *españolada*, un subgénero dentro de otros géneros, como la comedia y el musical. Se trataba de la acumulación de estereotipos con una sobre enfatización del andalucismo, como si España fuera exclusivamente la manifestación del folclore andaluz, falsificando así la imagen geográfica, social y tradicional de España. La españolada enseñaba al público un país donde la moral y el honor imperaban. Exageraba el comportamiento español y la descripción de las tradiciones, pero el punto de partida era generalmente una persona o un acontecimiento real. Los críticos coetáneos evaluaron ese subgénero como la decadencia del medio fílmico y este juicio se mantiene incluso hoy. Más tarde la expresión “españolada” se extendió a otros segmentos de la vida también, la aplicaban a planes e ideas irreales e imposibles.

Las obras de autores españoles y extranjeros servían como caldo de cultivo para estas películas donde el suelo español estaba poblado por bandoleros, gitanos y toreros que prestaban un sabor exótico a la región. Los bailes folclóricos estaban presentes constantemente, el protagonismo lo tenían la zarzuela y, con la llegada del cine sonoro, la música y el canto. Una de las primeras apariciones de estas señas típicas se remonta a la publicación en 1845 de *Carmen*, la novela corta de Prosper Mérimée y a la ópera homónima de Georges Bizet en 1875. Cuando las españoladas “inundaron” las pantallas españolas, las adaptaciones y reconsideraciones de Carmen y las figuras femeninas de personalidad semejante inspiraron a muchos cineastas españoles y extranjeros (por ejemplo, a Charles Chaplin, Ernst Lubitsch y Cecil B. DeMille). La españolada sobreviviría a todas las décadas turbulentas de la historia de España y su desaparición coincidió con el periodo de la dictadura franquista. Desde los años 40 las rodaron con frecuencia en cooperación con Italia para producir obras inofensivas donde el objetivo primordial fue entretener al

⁶ En los años 20 los magnates de Hollywood consideraron América Latina como un mercado natural y atractivo para difundir las obras del *studio system* omnipotente. No sólo controlaban la distribución de las películas estadounidenses, pero a través de sus filiales se inmiscuyeron en la producción local también. Se plasmó la costumbre de preparar dobles versiones de una película de gran presupuesto, una en inglés y otra en español, facilitando así la invasión fílmica. En la fabricación de la versión “españolizada” participaban guionistas, directores y actores españoles y latinoamericanos. Estos largometrajes llegaron en masivo tanto a España como a América Latina. Pero el producto muchas veces resultó ser ridículo, a veces los protagonistas estadounidenses fueron obligados por la productora a preparar el doblaje español de su propia película a base de la transcripción fonética de los diálogos. Estos intentos se desalentaron para la década de los 30 porque los responsables del doblaje no prestaban atención a los diferentes dialectos de los países hispanohablantes y el público ya no toleraba este desprecio.

público y distraer su atención de los problemas cotidianos. En la democracia tampoco ha desaparecido sin rastro, sus componentes folclóricos perviven en las comedias actuales que eligen como escenario el campo español, ahora ya mezclando el andalucismo con las señas de identidad propias de las distintas regiones. Amén de la españolada, la construcción de la identidad española era la tarea de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias y teatrales, siempre muy valoradas.

La imagen visual de la nación seguía siendo borrosa durante la época de Miguel Primo de Rivera, pero algunos realizadores ya comenzaron a aproximarse al pasado. José Buchs, un director bastante ocupado durante el régimen, rodó una veintena de películas en ocho años que abordaron algún tema histórico. *El dos de mayo* (1927) o *Prim* (1931) describen los conatos del pueblo español para entenderse y unir fuerzas con el fin de plasmar una colaboración nacional y vencer al enemigo extranjero. Las figuras y situaciones de eje de estos largometrajes eran los modelos a profesar, puntos de referencia para un español patriota y los métodos empleados anteriormente en las españoladas reaparecieron en estas películas también, confiriendo así un tono poco auténtico y excesivamente melodramático a las obras supuestamente genuinas. En virtud de la falta de una imagen nacional nítida, Buchs (y sus colegas) intentaron concebirla con su *camera stylo*.

La productora más notable de los años 20, la Atlántida, conservadora y católica, propuso una serie de postulados patrióticos en su credo fundacional que en su retórica ya anticipó la autodefinición cinematográfica del franquismo: “*Siendo el espectáculo de proyecciones un elemento que ejerce poderosa influencia en la formación pública, tiene el deliberado propósito de armonizar el fin lucrativo de la Empresa, con la moral, que ha de presidir toda la obra educativa y de cultura. La Compañía se inspirará en el genio tradicional de nuestra raza, para coadyuvar, con la reproducción de las excelencias varias de su arte, a la elevación espiritual de nuestro pueblo, y a su vez procurará estrechar las relaciones de fraternidad con la América Española, y difundir las civilizadoras en el Norte de África*”.⁷ Para alcanzar los objetivos, se valieron del folclore y de las tradiciones.

El cine de la Segunda República no aspiraba a convertirse en un factor decisivo ni en la economía, ni en la cultura nacional, el único propósito era deleitar al público. La transformación de una industria especializada en producir filmes mudos a una nueva base tecnológica apta para crear películas parlantes se vio dificultada por obstáculos estructurales y financieros. Además, el público

⁷ Joaquín T. CÁNOVAS BELCHÍ, “La Atlántida S.A.C.E. y otros estudios madrileños en los años veinte”, in: Jesús GARCÍA DE DUEÑAS–Jorge GOROSTIZA (eds.), *Los estudios cinematográficos españoles*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001, 29.

prefería las superproducciones y galanes hollywoodienses a las obras modestas españolas y las dobles versiones dieron otro empuje a esta propensión. Los críticos de cine protestaron contra esta “invasión norteamericana”, reclamaron una verdadera cinematografía autóctona y sostenían que España tenía la tarea solemne de producir películas españolas habladas en español con temas españoles para el público español.⁸ Debido a la concordancia de lengua, estas figuraban entre las mercancías exportables a América Latina también. En 1931 incluso organizaron en Madrid el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía para fomentar un frente cinematográfico panhispánico, liderado por España, pero no obtuvieron resultados considerables.⁹ En suma, Román Gubern opina que la izquierda republicana desatendía la política cinematográfica y “*el cine fue abandonado al control del capital privado y entregado a los intereses ideológicos de la derecha conservadora y clerical*”.¹⁰ Con el auspicio financiero (pero no ideológico) de los gobiernos y con inversiones por parte del capital privado se establecieron los estudios CEA, Orpheu Films, Chamartín, Iberia Films, Cifesa y Filmófono, este último vinculado a la izquierda. Durante el primer franquismo Cifesa será la productora principal con lazos íntimos con el régimen.

El ser español lo formularon las versiones corrientes de las españoladas que se basaban en obras clásicas: *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935), un *remake* del film anterior de José Buch, supuso el hito de esta serie de películas. La música y el baile, las adaptaciones de zarzuelas representaban la cinematografía nacional de la época.

La Guerra Civil destruyó la mayor parte de la infraestructura que la industria fílmica había desarrollado durante la república. Realizadores, guionistas, actores y trabajadores técnicos se exiliaron del país, unas doscientas personas, y se instalaron en Méjico, Argentina y Francia. El nuevo régimen tuvo que resucitar la cinematografía con la ayuda de los cineastas leales al Caudillo y de los países extranjeros, como Italia y Alemania.¹¹ Según la propaganda franquista los republicanos, los sambenitos de España, simbolizaban el pecado de la alta traición y formaban parte de una conspiración judeomasónica y comunista; sólo el bando nacional fue capaz de combatir el Diablo porque ellos encarnaban la Patria y la fuerza divina les apoyaba incondicionalmente. De ahí venía la denominación a la que Franco haría referencia más tarde en su novela cinema-

⁸ Por ejemplo: Mateo SANTOS, “Resurrección de Don Quijote”, in: *Film Popular*, núm. 291, 10 de marzo de 1932, 3.

⁹ Román GUBERN, “El cine sonoro (1930-1939)”, in: Román GUBERN (et al.), *Historia del cine español*, op. cit., 130-131.

¹⁰ Román GUBERN, *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, Barcelona, Lumen, 1986, 223-224.

¹¹ Sobre el cine de los insurrectos durante la Guerra Civil, véase Andrés LÉNART, “Teoría y práctica del cine ‘nacional’ en la Guerra Civil Española”, *Acta Hispanica*, tomos XVI, 2012, 123-132.

tográfica: los nacionales participaron en una Cruzada contra el Mal, como los heraldos de Dios.

Los derroteros esenciales de la política cinematográfica del franquismo llevaron a la creación de un cine nacional. Podemos dividir ese cine en dos partes: el oficial y el oficioso. Este último era el cine folclórico que aparentemente no se vinculaba a la ideología imperante (no exhibía discursos propagandísticos), pero formaba parte de la plasmación de la identidad nacional. Se trata de la prolongación y subsistencia de la antigua españolada de la misma calidad que antes, pero de popularidad creciente. Los protagonistas fueron aquellos cantantes y bailarines de flamenco que habían aparecido en los años 20 y 30, un grupo completado por los nuevos artistas de los años 40 y 50: Imperio Argentina, Pastora Imperio, Angelillo, Carmen Amaya, la pareja Rosario y Antonio, Antonio Molina y la estrella más brillante, Lola Flores. El director Florián Rey explicó en una entrevista en los años 40 cuál fue la tarea principal de estas películas de folclore, justificando su opinión haciendo referencia a la cinematografía húngara de manera despectiva y simplificada: *“El cine español tiene la obligación de orientar su público hacia América y darle nuestro cine costumbrista, el folclórico. España es el país que tiene más interés; y si ellos, los extranjeros, tienen la leyenda de España, hay que mantenerla. Sí, señor; mujeres morenas y música española. Si usted va a ver una película húngara, si no le dan zúngaros, le defraudan.”*¹² Aunque el régimen ambicionaba crear una identidad nacional a través de las películas preconizadas tanto por el Sindicato Nacional del Espectáculo como por la Dirección General de Propaganda y el Departamento Nacional de Cinematografía, el público frecuentaba más bien las obras costumbristas.

El cine nacional para el franquismo fue aquello que reflejaba la exaltación de la raza, elogiaba la grandeza española y se concebía dentro de un mosaico ideológico marcado por la Hispanidad, el nacionalcatolicismo, el ejército, la familia y la lengua castellana. Desde 1939 hasta 1943, cuando las piedras angulares de la política cinematográfica franquista se iban formando, la Falange tenía la palabra decisiva en la gestión de los asuntos fílmicos dentro del Movimiento Nacional, auspiciada por la censura gubernamental y eclesiástica. La presencia de la iconografía del franquismo era permanente: uniformes, banderas, himnos y marchas triunfales, personas deificadas por el régimen.

El punto de partida para el cine nacional del franquismo fue el pasado: aquellos momentos, acontecimientos y personas que habían contribuido a formar una imagen sumamente positiva sobre el “glorioso pasado nacional”, ocultando o

¹² Citado por Gonzalo SANZ LARREY, *El Dos de Mayo y la Guerra de la Independencia (1808-1814) en el cine*, Madrid, Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid-Fundación Dos de Mayo, 2008, 97.

falsificando aquellos segmentos que pudieran hacer mella en ese panorama espléndido. El *Catecismo patriótico español*¹³, publicado en 1939 y lectura obligatoria para los alumnos de secundaria, resumía los fundamentos de esta visión, evocando ocho eventos que, según el autor del texto, se debían al genio español:

‘Las principales y más gloriosas empresas de España son ocho:

- 1ª. Humanización y espiritualización del Imperio Romano;*
- 2ª. Conversión y civilización de los bárbaros;*
- 3ª. Expulsión de Europa de las huestes agarenas;*
- 4ª. Derrota de los turcos en Lepanto;*
- 5ª. Defensa de la civilización cristiana y del espíritu greco-romano contra el protestantismo;*
- 6ª. Descubrimiento, conquista y civilización de América;*
- 7ª. Derrocamiento del Imperio espurio de Napoleón;*
- y 8ª. Aplastamiento del bolchevismo euro-asiático.”*

Los largometrajes que seguían este concepto se incluyen en la categoría de *cine patriótico*. Podemos subdividir esta agrupación en cuatro tipos según sus temas centrales: la historia nacional (*cine de cartón piedra o de capa y espada*), la Guerra Civil (*cine de Cruzada*), la religión (*cine católico*), el enemigo (*cine de la defensa nacional*). A tenor de la política oficial, todos se concebían bajo la égida del sistema de coordenadas de la Hispanidad anquilosada que proporcionaba el corchete invisible entre España y América Latina.

Una película descuella de ese conjunto por ser una obra maestra desde el punto de vista de los fines propagandísticos e ideológicos del régimen: *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942), la adaptación fílmica de la novela cinematográfica¹⁴ del general Francisco Franco, escrita bajo el seudónimo de Jaime de Andrade. Esta película no pertenece a ninguna de esas categorías, porque forma parte de todas simultáneamente, encierra en sí las características del cine nacional franquista. La trama pivota sobre los miembros de una familia y sus peripecias entre la guerra de independencia de 1898 y la guerra civil de

¹³ Ignacio GONZÁLEZ MENÉNDEZ-REIGADA, *Catecismo patriótico español*, 1939. Ante la imposibilidad de consultar el texto original, recurrimos a un análisis desde un punto de vista semántico, llevado a cabo por una tesis doctoral: María del CAMINO GUTIÉRREZ LANZA, *Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco: Doblaje y subtítulado inglés-español (1951-1975)*, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2000, 36-37.

¹⁴ Generalmente se refieren a ella como guión, por eso nombran a Franco como el guionista de *Raza*. No obstante, el Caudillo escribió esa historia siguiendo las normas de una novela, pero con indicaciones que facilitaron su conversión en guión. El guión técnico lo escribió el director y su ayudante siguiendo las instrucciones de esta novela. El texto de Franco apareció impreso primero en 1942, simultáneamente con el estreno de la película homónima, con el subtítulo: “*Anecdotario para el guión de una película*”. En suma, es verdad que Franco la escribió con la intención de convertirla en guión, pero su propia versión es solamente una novela cinematográfica. Véase: Jaime de ANDRADE, *Raza. Anecdotario para el guión de una película*, Madrid, Numancia, 1942.

1936, recalcando tales tópicos como el patriotismo y la vida militar, la que ya no es una simple profesión, sino un credo y una predestinación (en consonancia con la directiva oficial del régimen de Franco, según la cual el ejército es la garantía del Estado para el orden y la paz). La familia Churruca posee todos los valores de los que una verdadera familia española debe vanagloriarse: son verdaderos patriotas, luchan en las guerras con valentía y son católicos a ultranza. Sólo un miembro de la familia se inclina a la ideología de los republicanos, pero por fin se arrepiente de sus hechos, se suma a la línea “correcta” y acepta la moral nacional. Se nota una fuerte huella autobiográfica: tanto la familia como los individuos disponen de características que aluden a Franco y a sus antecesores.

El prólogo¹⁵ de la novela, portaestandarte de la propaganda nacionalista, expone explícitamente qué es lo que va a leer (y ver en la pantalla) el público:

“Vais a vivir escenas de la vida de una generación; episodios inéditos de La Cruzada española, presididos por la nobleza y espiritualidad características de nuestra raza. Una familia hidalga es el centro de esta obra, imagen fiel de las familias españolas que han resistido los más duros embates del materialismo. Sacrificios sublimes, hechos heroicos, rasgos de generosidad y actos de elevada nobleza desfilarán ante vuestros ojos. Nada artificioso encontraréis. Cada episodio arrancará de vuestros labios varios nombres... ¡Muchos!... Que así es España y así es la raza.”

Las productoras Cifesa y Suevia Films produjeron un amplio abanico de películas patrióticas con el respaldo del gobierno y del Consejo de Hispanidad. El cine de cartón piedra, como *Reina Santa* (Rafael Gil, 1947), *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1950), *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950) y *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951) dejó atónito al público con sus escenas espectaculares, decoraciones maravillosas, amores sentimentales y, lo más importante, figuras y eventos del pasado por los que el ciudadano español podía sentir orgullo. Pero los éxitos de taquilla no duraban mucho –los filmes más relevantes de esta índole se rodaron entre 1946 y 1951– debido al fracaso comercial de *Alba de América*, este género quedó eclipsado por otros y esa frustración resquebrajó el estudio Cifesa también.

Las películas del cine de Cruzada forman otro grupo destacado, galvanizado por el amparo estatal. Estas obras presentan al soldado de las tropas insurrectas como un héroe intachable, honesto, humilde, encarnado generalmente por un actor guapo y decente (como Alfredo Mayo, por ejemplo). Al contrario, el enemigo es cruel, inhumano, incluso alcohólico, tiene capacidades mentales inferiores y los actores que los interpretan son de aspecto físico desagradable. Las joyas del cine bélico de los años 40, como la coproducción ítalo-española

¹⁵ ANDRADE, *op. cit.*, 7.

Sin novedad en el Alcázar / *L'assedio dell'Alcazar* (Augusto Genina, 1940), testimonian la intransigencia del régimen hacia los republicanos vencidos, mientras *La fiel infantería* (Pedro Lazaga, 1960) ya está desposeída de su talante propagandístico y está entre las primeras muestras fílmicas de la reconciliación nacional, en consonancia con los signos de apertura de la dictadura.

A pesar de los esfuerzos del franquismo, la mayor popularidad la granjearon aquellas películas que no tenían nada que ver ni con la historia, ni con la ideología. Sobre todo las comedias románticas o disparatadas, musicales tiernas, sátiras berlanguianas y, más tarde, los dramas revalorizados (concebidos por influjo de las Conversaciones de Salamanca) sin exaltación racial atraían a la gente. En un ambiente de ideología nacionalista y revanchista para el público el verdadero cine nacional era aquello que no hacía hincapié en su “grandeza nacional”, solamente proponía 90 minutos de diversión y distracción con temas y figuras españoles.

A raíz de librarse de los yugos de la dictadura, la transición democrática creó dos géneros verdaderamente españoles: el *terror* y el *destape*. En las tramas de estas obras el ciudadano veía escenas que antes no había podido imaginar: desnudos femeninos y masculinos, baños de sangre, vampiros, muertos vivientes, torturas, sexo explícito, etc. Después de tantos años de prohibición y censura los cineastas tenían casi carta blanca¹⁶ para dar rienda suelta a su imaginación, pero el contenido más “atrevido” lo albergaban las salas especiales. Sin embargo, esas obras de medio pelo y de bajo presupuesto (sobre todo las de Jesús (Jess) Franco) no se acercaban ni de lejos a la formación de un cine nacional. El tema de la nación lo cultivaban aquellos largometrajes y documentales que examinaban la Guerra Civil y el régimen franquista, pintando un retrato social y de tono reconciliador sobre los acontecimientos. Tanto en el tardofranquismo ya más abierto como en la transición y en los primeros pasos de la democracia, e incluso en la actualidad, la guerra fratricida y la dictadura siempre han sido una fuente inagotable para las obras maestras como *La caza* (Carlos Saura, 1966), *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984) o la *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010).

Hoy el concepto de cine nacional es incluso menos identificable que antes. Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar, Álex de la Iglesia o Julio Médem

¹⁶ Pero todavía existían temas tabúes, como lo refleja el escándalo de *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1980), prohibido para un año por el estado democrático y su directora procesada por el Tribunal Militar (!!!). La culpa del filme fue que demostraba explícitamente las injusticias y crueldades cometidas por la Guardia Civil en 1912 en la provincia de Cuenca y pintaba así una imagen negativa sobre esa fuerza armada. En 1981 un juez declaró el Tribunal incompetente en asuntos cinematográficos y por fin el gobierno autorizó su estreno.

ofrecen en sus películas una imagen polifacética y caleidoscópica sobre su país, mientras otros realizadores, como los veteranos José Luis Cuerda y José Luis Garci conservan su preferencia por una narración tradicional. A finales de los años 90 prácticamente desaparecieron aquellos cineastas que se aferraban a una variante modernizada de la ideología ya obsoleta de la Hispanidad carpetovetónica, pero el nexo estrecho entre España y América Latina sigue manteniéndose a nivel cultural y social. Cada uno de los directores españoles, sean jóvenes o mayores, andan en su propio camino o se suman a las corrientes establecidas por otros, pero todos representan un fragmento del cine nacional. Y todavía no hemos hablado sobre el cine de las autonomías cada vez más importante, como el de Cataluña o País Vasco.

Desde 1896 hasta hoy, el cine español ha evidenciado que el concepto del film nacional existe por antonomasia; no hace falta indagar en sus señas de identidad para definirlo porque jamás las encontraríamos. Y de ahí surge la cuestión sin respuesta, tanto en el caso de España como en el de otros países: ¿por qué sigue y seguirá insistiendo la historiografía en la búsqueda de las claves de un cine nacional? Si nos familiarizamos con la cinematografía de España, quedará patente que cualquier respuesta sería solamente una conclusión lampedusiana.

LA INFLUENCIA DEL PAPADO DE AVIÑÓN SOBRE LA MÚSICA MEDIEVAL ESPAÑOLA: LA APARICIÓN DEL ESTILO *ARS SUBTILIOR*

ENIKŐ PAJOR

Universidad de Szeged

Abstract

I am not a musicologist but for more than twenty years I have been regularly cultivating Gregorian chant. In the same way, personally I feel very close to medieval music. Preparing a training course for librarians specialized in music, I found a style called “Ars Subtilior” which is generally little known even among musicians, as it only lasted a few decades in the Middle Ages in France, Spain and Italy. I consider it important to provide some historical and theoretical data needed to understand the importance of this revolutionary new style in its historical context.

1. Introducción

*“La música es algo más que un fenómeno estético:
es una gnosis, una auténtica vía de conocimiento...”*
(Eugenio Trías)

El período del que voy a hablar transcurre durante los siglos XIII-XIV y dura aproximadamente sesenta años, sólo el tiempo de una generación, pero suficiente para que unos artistas, teóricos y músicos eminentes revolucionaran la notación, la estructuración y la representación de la música. Su esfuerzo intelectual y artístico perdura hasta hoy y se refleja en la música de los siglos XX-XXI.

La siguiente cita, relacionada con esta época, me ha dado un punto de vista diferente en la percepción de la misma, ayudándome a sentar las bases de este estudio. Una de las revistas musicológicas húngaras, *La Música* publicó una entrevista con el compositor György Ligeti (1923-2006), quien, hablando de su obra titulada *Estudios para piano*, afirmó: “... el estilo de Palestrina estaba dado [...], pero conocía muy poco de la música anterior, y cuando interpretaba los temas de Okhegem sólo para mí, todo un mundo se abría ante mis ojos: me di cuenta de que había un tipo diferente de polifonía a la de Palestrina. Por eso, en mis Estudios para piano en vez de Okhegem se observa la influencia de una época anterior, la del Ars Subtilior [...]”¹

¹ András VARGA BÁLINT, Mária FEUER, “A komponálás nem akarat kérdése. Születésnapj beszélgetés Ligeti Györggyel” [La composición no es una cuestión de valentía. Una entrevista de

2. Antecedentes históricos

“Las composiciones del Ars Nova siguen pareciendo sorprendentes hoy en día por su modernidad y audacias rítmicas.”
(Sydney d’Aguilo)

La música del *Ars Nova* nace en siglo XIV. Comienza con las primeras décadas del siglo e incluye las siguientes (1320-1380). Durante este tiempo en Francia trabajaban generaciones sucesivas de dos compositores, mientras que en Italia el compositor Francesco Landini (c. 1325 - c. 1397) ya trabajaba como la tercera generación de compositores de este estilo, conocidos hoy en día como “generación de la música del Trecento”.

El papado de Aviñón (1309-1377) fue el centro de este movimiento y tuvo un papel importante sobre las artes en el sur de Francia, norte de la Península Ibérica y de Italia y en todas las cortes aristocráticas donde la cultura había sobrevivido al influjo intelectual de Aviñón. Desde el punto de vista del arte musical, el reino de Aragón fue uno de los principales beneficiarios de que la residencia papal se estableciera en Aviñón. Tanto el Papa como sus cardenales contaban con cantores a sus servicios y atraían a los compositores más famosos de la época. *“En Aviñón trabajaron algunos de los compositores más afamados de su tiempo, la mayoría chantes que cruzaron en múltiples ocasiones las fronteras del reino aragonés con el propósito de ingresar en alguna de las capillas que mantenía la Casa Real. [...] Al principio, y salvo excepción, los juglares eran los españoles y los ministriles de los extranjeros, en su mayoría franceses y flamencos que acudían de visita a las casas de la nobleza local.”*² El reino de Aragón hizo grandes esfuerzos para llegar a ser uno de los promotores de la música europea. Gracias a su proximidad con Francia y a las bodas de algunos de sus reyes con damas francesas —como hizo Juan I—, recibió una gran influencia de las costumbres culturales francesas.³ Sobre todo la música, cuyas nuevas corrientes, como el *Ars Nova*, penetraron en la península de la mano de los músicos ambulantes que desde otros países llegaban buscando fortuna en las cortes y los señoríos. La música hispánica de la corte comenzó a tener éxito a partir del último periodo del siglo XIV.

cumpleaños con el compositor György Ligeti], in: *Musika*, 41, 1998., núm. 5, 3. Accesible en <http://epa.oszk.hu/00800/00835/00005/1613.html>, fecha de consulta: el 22 de junio de 2012.

² María del Carmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La música medieval en España*. Madrid, Kassel Reichenberger, 2001, XVI, 219-220, 239, 274.

³ Samuel RUBIO, *Historia de la música española 2. Desde el “ars nova” hasta 1600*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, 106-109. María del Carmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La música en la casa real catalo-aragonesa, 1336-1432. Vol. I, Historia y documentos*, Barcelona, 1979.

3. Percepciones de la música

“En la música, como en todo arte, hay también algo de ciencia; y así como el pintor, pongamos por caso, necesita de ciencias auxiliares como la geometría, la matemática...”
(Palabras de Sagastume Berra de los fundamentos matemáticos de la música)

Desde la Antigüedad los filósofos se han hecho estas preguntas: ¿la música es un arte o una ciencia? ¿La ciencia es un arte también? He aquí una respuesta: “Cuando la práctica de las artes y de las ciencias alcanza su nivel más alto o mayor esplendor, es aspiración común de ambas el querer convertirse la una en la otra.”⁴ La mayoría de los filósofos coinciden en que la práctica de la música a un alto nivel la convierte en ciencia. No se trata solamente de una práctica superior, virtuosa; en la creación, en la composición musical, en su estructura, podemos descubrir elementos científicos. El fenómeno más prominente es la relación entre la música y las matemáticas. Cuando se estableció la doctrina de las artes liberales, entre las que se encontraba la música, Boetio, en su obra titulada *De instituciones de música*, trató de una versión libre de las obras correspondientes de los pitagóricos Nicómaco de Garesa y de Ptolemao, de forma que el pensamiento musical griego –en su interpretación más matemática– llegaría a occidente a través de este tratado “*La vinculación de Música y Matemáticas en el currículum dio a la teoría musical una dimensión científica.*”⁵

3.1. Formas inmensurables y mensurables

*“Ningún arte se constituye sin proporción; y la proporción reside en el número.
Así pues, todo arte se constituye por medio del número...
Y es razonable decir que «todo se parece al número», es decir,
a la razón capaz de juzgar y afín a los números que componen todas las cosas.
Eso dicen los Pitagóricos.”*
(Tatarkiewicz: *Textos pitagóricos, Sexto Empírico, Adv. Mathem. VII, 106.*)

En general, todo arte es un sistema de percepciones. Ya en la Antigüedad los filósofos y los estetas examinaron las obras artísticas musicales desde un punto de vista especial: en función de si podían ser representadas y explicadas matemáticamente o no. Esta es la ciencia de la estética del número. Se distinguía entre aquellas formas susceptibles de ser representadas matemáticamente, las

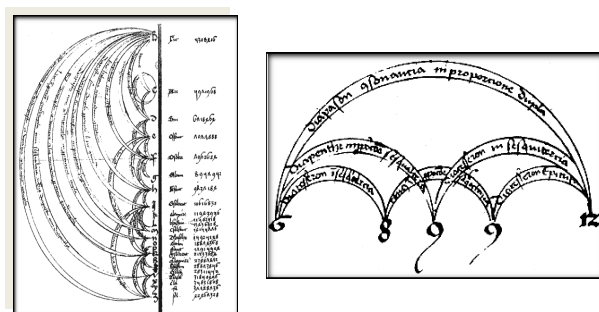
⁴ Sydney d'AGVILO, *Epistemología de la música*, Madrid, Intervalic University, 2001, 189-190.

⁵ Nadine HENRARD–Paula MORENO–Martine THIRY-STASSIN (eds.), *Convergences médiévales: épopée, lyrique, roman*, Bruxelles, De Boeck Université, 2001, 29. Véase también Carlos ALVAR, *Traducciones y traductores: materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Madrid, Centro Estudios Cervantinos, 2010, 131.

“formas mensurables”, de aquellas otras que no eran accesibles a una organización y representación matemática, las formas inmensurables. Queda patente que la tradición vincula el significado de los números con el efecto armónico, perceptible principalmente en la música.

En suelo ibérico un representante de esta corriente de pensamiento fue el francés Johannes de Muris (1290-1351), eclesiástico filósofo, matemático y astrónomo, quien el 14 de mayo de 1333, en presencia de la reina Juana II de Navarra (1312-1349), observó un eclipse sobre el cual había constatado unos elementos desconocidos, nuevos. A partir de entonces, De Muris, por el que también se había interesado el papa Clemente VI (1291-1352), empezó a trabajar regularmente en la corte de ambos mandatarios, aficionados, por otro lado, a la música. La Casa de Navarra no tardó en seguir el ejemplo de la aragonesa para invitar a músicos famosos.⁶ De Muris, como músico, cultivó la música especulativa, sobre la que publicó cuatro libros.⁷ Entre ellos, el más conocido es su *Libellus cantus mensurabilis*, en el que aplicó las proporciones numéricas a la música polifónica. Su teoría se apoya en la idea de que existen relaciones entre las notas, las proporciones numéricas de la música y las del universo.⁸

En esta época, como ya se ha dicho, los franceses Philippe de Vitry (1291-1361) y Johannes de Muris (c.1290-c.1350) fueron los más importantes teóricos de la música mensurable.



Figuras 1-2. Johannes de MURIS: *Libellus Cantus Mensurabilis*⁹

⁶ GÓMEZ MUNTANÉ, *op. cit.*, 219.

⁷ Estos son: *Ars Novae musicae* (1319), *Musica speculativa secundum Boethium* (1323), *Beellus cantus mensurabilis* (1340-1350, reprise de Philippe de Vitry), “De sonis musicis” in: *Quadripartitum opus numerorum* (1343).

⁸ Enrico FABINI, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 1992. El trabajo de Muris para la unificación del quadrivium constituyó una parte importante del plan de estudios universitarios de la Sorbona –donde había estudiado y más tarde fue profesor–, durante los siglos XIV-XV.

⁹ Ms. H 165. inf., Biblioteca Ambrosiana, 1499, red. por Gafurio, f. 1r-15v, *Ars novae*; f. 16v-18v, *Glossemata super [...]* (attrib.); f. 18v-22v.

3.2. El sistema rítmico-modus, métrica grecolatina, notación mensural

*“... lo cierto es que la investigación histórica de la notación mensural se ha ocupado principalmente del estudio de los elementos objetivos cuantificables o racionales: métrica, cantidad, aritmética..
(Anuario Musical, 2007.)*

Aunque el papel de la música era secundario en comparación a otras artes, a principios del siglo XIII se convirtió en objeto de contemplación de eruditos y teóricos, gozando de la misma importancia que en la Antigüedad. Lo más importante era la problemática de la notación musical, particularmente “la notación mensural”, que usaba formas de notación individuales para denotar las duraciones temporales. El desarrollo más profundo de “la notación mensural” reside en la capacidad de este sistema para indicar ritmos complejos con gran exactitud y flexibilidad. ¿Por qué tenía tanta importancia este fenómeno? Porque hasta 1280 la representación o notación musical utilizó el sistema “ritmo-modus”, basado en los pies métricos de la poesía clásica. La métrica de los versos en la Antigüedad utilizaba la oposición de duración de sílabas largas y breves, que se combinaban dando lugar a distintos patrones o pies. Fue la famosa Escuela de Nôtre-Dame donde comenzaron a aplicarse a la música estos esquemas rítmicos de la métrica clásica griega, de forma que se diferenciaban dos valores básicos: largo y breve, en el que el largo era el doble que el breve, de forma que la suma de ambos era tres.¹⁰ En la Edad Media, los cantantes interpretaban fundamentalmente obras de canto gregoriano, cuyo ritmo seguía el propio de la letra; de ahí que para ellos la utilización del “sistema ritmo-modus” era algo natural. Como sabemos por la descripción de Rescigno R. Garagavlia, para un cantante era suficiente ver las palabras “Verbum Patris humanator”, por ejemplo, para saber cantarlas como un verso trocaico. Pero esta forma de notación cambió completamente a raíz de que el teórico musical Franco de Colonia (Franco Teutonium) (c. 1215?-1270?), introdujera en su obra *Ars cantus mensurabilis* (1260) su sistema de “notación mensural”, hoy en día también conocido como sistema de “notación franconiana”, gracias al cual ya no era necesario conocer el “modus” antiguo. En este sistema, la duración de un sonido es determinable por la grafía utilizada para anotarlo, independientemente del contexto musical en que se encuentre: músicos y matemáticos habían inventado una forma de puntuación cuya lectura no necesitaba del conocimiento

¹⁰ Los modos rítmicos eran: Troqueo: largo–corto; Yambo: corto–largo; Dáctilo: largo–corto–corto; Anapesto: corto–corto–largo; Espondeo: largo–largo; Tríbraco: corto–corto–corto.

del “modus” del ritmo clásico. A partir de este momento el tempo en la música no estaba determinado por la poesía antigua, sino por esta métrica. A pesar de todo el desarrollo y perfeccionamiento de la ley del “tempo simbólico” supuso toda una revolución en la vida intelectual, musical y artística en general de la Edad Media.¹¹ Poco a poco, este peculiar método de composición musical se puso de moda, permitiendo crear una música más sensible y sofisticada que las anteriores. Los compositores que lo adoptaron llamaban a los que seguían la tradición “oscurantistas” y, oponiéndose a ellos, crearon nuevos géneros y procedimientos que dieron lugar al *Ars Nova*. Este estilo derivó en una forma más manierista, conocida como *Ars Subtilior*, la cual apenas se cultivó durante unas décadas, pero que sin embargo revolucionó completamente la notación y la composición musicales, y en consecuencia, la interpretación de la música.

3.3. Géneros, formas, características compositivas

“No se puede realmente llegar a comprender los géneros musicales de la Edad Media sin tener en cuenta dos aspectos esenciales: por una parte, el peso que tenía la Iglesia en la construcción de la realidad de aquel tiempo; por otra parte, la necesidad que tenía esa Iglesia de propagar el mensaje evangélico por todos los canales a su alcance...”
(Gérard Denizéau)

Gracias a la carismática personalidad de los compositores del *Ars Nova* / *Ars Subtilior*, la profesión ganó prestigio y se pudo independizarse de los talleres eclesiásticos, sobre todo en Francia. La música comenzó a separarse de la música eclesiástica y de la liturgia, aunque los géneros musicales seguían siendo los mismos (motetes, ordinarios, baladas, rondós, virelais). Lo que era nuevo es la manera de abordar su representación, la utilización compleja e insólita de varios elementos musicales como por ejemplo los elementos siguientes:

- Ritmos complejos –en el solo *cantus* interpretado por el solista y en el resto—. Son frecuentes las series de síncope, las pausas intermitentes en las frases musicales, los diversos cambios de las divisiones o intervalos perfectos e imperfectos. Da la sensación de que los compositores quisieran reflejar la interpretación libre (en rubato) del cantante.

- Las composiciones monódicas cambiaron y la polifonía apareció con una melodía previa que servía de base, llamada *cantus firmus*, donde los solos de contratenor y tenor a menudo se cruzaban, pero el equilibrio armónico de base no

¹¹ Géza SZAMOSI, “A polifón zene és a klasszikus fizika. A newtoni időfogalom eredete.” [La música polifónica y la física clásica: los orígenes del concepto de tiempo de Newton], *Fizikai Szemle*, 1991, núm. 8. Accesible en: <http://www.kfki.hu/fszemle/archivum/fsz9108/szg9108.html>, fecha de consulta: el 30 de julio de 2012.

desapareció.¹² Podemos considerar que, en origen, la polifonía era un tropo musical que en vez de añadirse de forma sucesiva a una obra gregoriana, se añadía de forma simultánea. De esta manera comenzó a desarrollarse un interés por la relación vertical (armónica) de las voces. La aparición de la polifonía es uno de los factores que propició la aparición de la notación mensural, permitiendo diferenciar tanto la altura de los sonidos, como la duración de las notas.¹³

3.3.1. Macroformas, microformas, formas especiales con notas coloreadas

“Los compositores inventaron un modo de representación de la música absolutamente original porque no eligieron un sistema: hicieron converger todos los que había.”

La representación y descripción de la música estaba subordinada a la Iglesia. En la estructura, en el texto, en la notación reconocible los elementos de las obras filosóficas, epistemológicas se escriben como macro- y microformas. El ritmo ternario se representaba con un círculo, símbolo de la perfección. Era conocido como ritmo perfecto en homenaje a la Santísima Trinidad. Más tarde este sistema se complicó aún más, hasta dar origen a nuestra notación actual. Cuando nos refiramos a la forma global de la obra musical, o a una obra del arte, la denominaremos macroforma. Por el contrario, cuando la estudiemos en detalle, o de “la manera en que las fibras de tejido se entrelazan para formar un tipo de disposición artística”, nos estaremos refiriendo a la microforma. La distinción entre la macroforma y la microforma deriva de la antiquísima separación entre las escalas perceptuales del macrocosmos –el Universo–, y del microcosmos –el Hombre–, que aparece ya en los tratados de filosofía de la Antigüedad.¹⁴ En la notación mensural de las obras, la complejidad del ritmo, de las alteraciones y cambios de representación requieren el uso frecuente de notas de color rojo. Las transcripciones y notaciones a veces también expresaban con sus formas o disposiciones espaciales el contenido del texto. Entre ellos encontramos formas sorprendentes, inhabituales, es decir, por ejemplo, corazones y composiciones en forma de arpa. La forma circular es también utilizada frecuentemente para los cánones con valor de doble símbolo: el canon

¹² La música polifónica “se seguía componiendo a dos o tres voces (cantus firmus y duplum o también triplum), pero la intervención de la cuarta era cada vez más frecuente. Esta voz era inferior al cantus firmus y poseía valores del mismo orden de duración respecto a la voz principal. En Francia se le denominó contre-teneur, quedando así constituido el cuarteto vocal, considerada la forma polifónica ideal hasta principios del siglo XVII”. Véase en http://es.wikipedia.org/wiki/Ars_nova, fecha de consulta: el 30 de julio de 2012.

¹³ Largo, breve, semibreve etc. El semibreve será el valor de referencia equivalente a nuestra redonda actual.

¹⁴ Sydney d’AGVILO, *Morfología del arte. Epistemología de la forma artística*, Madrid, Intervalic University, 2002, 89.

puede repetirse hasta el infinito, y la forma circular se refiere la eternidad infinita de Dios. Así es como la música, el arte y la fe estaban vinculados. En todos estos modos de representación característicos de esta edad no es difícil descubrir la artificialidad del esfuerzo. Esto explica el significado del término *Ars Subtilior*, originalmente ‘notación amanerada, estilo manierista’.¹⁵



Figura 3. El canon circular de Baude Cordier (c.1380 - c.1440)¹⁶

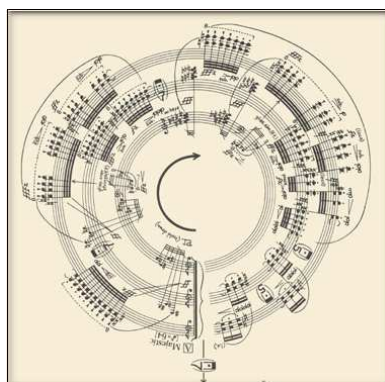


Figure 4. Una parte del canon circular de George Crumb (1929-)¹⁷

¹⁵ A partir de los años 1960 es nombrado *Ars Subtilior* por la musicóloga alemana Ursula Günther para evitar las connotaciones negativas de los términos anteriores. Véase Ursula GÜNTHER, “Das Ende der Ars Nova”, *Die Musikforschung*, 16, 1963, 105-120 y también Willi APEL, *The notation of polyphonic music, 900-1600*, Cambridge, Mass, The Mediaeval academy of America, 1942.

¹⁶ Fuente: <http://images-mediawiki-sites.thefullwiki.org/07/3/5/3/28351073512308670.gif>, fecha de consulta: el 14 de agosto de 2012.

¹⁷ Fuente: http://www.panoptacist.com/2006/02/downward_movement.php, fecha de consulta: el 14 de agosto de /2012.

3.4. Música *colorata*, música falsa, música *ficta*

“*Sine falsa música non possimus discansare*”
“*Falsa musica est, quando de tono facimus semitonium et converso*”
(Anónimos)

También en esta época nació una nueva práctica, en la que hay una gran diferencia entre la notación y la interpretación. Aquí no tenemos la posibilidad de explicar el sistema hexacordal con su escala diatónica, del cual trata el libro *De speculatione musica* de Walter Odington (1316), pero haremos un pequeño apunte. El autor sugiere a los músicos la ejecución de sonidos no escritos, es decir, de sonidos que no aparecen en la partitura, cuando encontraran un “signo colorato”. Así apareció el fenómeno de la “música falsa”, inusitada, *colorata* o conjunta. El término más utilizado en los siglos XIII-XIV fue el de *música ficta*. El término *ficta* quiere decir ‘fingida’ o ‘imaginada’, en el sentido de que hay que imaginar notas alternativas a las que están escritas. Según los músicos de la época, la *música ficta* era necesaria doblemente para “conocer la perfección de las consonancias imperfectas y de las disonancias y una resonancia más dulce que la armonía.”¹⁸

Este tipo de composición, con notas coloradas para indicar la alteración de los valores y formas inhabituales de representación en función del sentido del texto – formas de corazón, varios círculos etc. –, llegó a tener mucho éxito y la Iglesia lo utilizó con tan excesiva permisividad, que en 1325 el Papa Juan XXII (1249-1334)¹⁹ emitió una bula que condenaba las prácticas de aquellas escuelas musicales donde los alumnos utilizaban con gran diligencia las nuevas formas de medida de tiempo. Aparte del Papa, los representantes del estilo anterior, es decir, del *ars antiqua*, habían protestado también: “[Los modernos] ... tienen poco respeto por los antiguos maestros, sus predecesores. Rechazan con hechos (pese a lo que puedan decir con sus palabras) la buena doctrina por ellos enseñada, cambiándola en algunas partes, corrompiéndola, reprobándola, anulándola [...] usan un nuevo modo de cantar y abandonan el antiguo, hacen un uso excesivo de las medidas imperfectas, tienen afición por las notas semibreves, que llaman mínimas, y rechazan las composiciones antiguas: organa, conductus, motetes, boquetus a dos y a tres voces; [...] componen discantus sutiles y difíciles de cantar y de medir”.²⁰ Pero la citada bula no disuadió a nadie, y mucho menos al filósofo, matemático, compositor y

¹⁸ Paloma OTAOLA GONZÁLEZ, *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo. Del Libro primero (1549) a la Declaración de instrumentos musicales (1555)*. Madrid, Kassel, Reichenberger, 2000. 126-131.

¹⁹ Papa núm. 196 de la Iglesia católica, de 1316 a 1334.

²⁰ Accesible en: <http://usuarios.multimania.es/grupocantofigurado/estudios.html>, fecha de consulta: el 30 de julio de 2012.

teórico de la música Philip de Vitry (1291-1361), que en 1322 escribió una obra titulada *Ars Nova* (1322), la cual sienta las bases teóricas de este arte.²¹

Entre las personalidades más destacadas del *Ars Subtilior* que trabajaron al servicio de Leonor de Aragón (1358-1382), reina consorte de Castilla²² por su matrimonio con Juan I de Castilla (1358-1390), encontramos al famoso Jacob Senleches (c.1378-1395), un compositor francés que trabajó después como arpista para el cardenal Pedro de Luna (1328-1423), más tarde elegido papa de Aviñón con el nombre de Benedicto XIII o el “Papa Luna” (1394).²³ Senleches había desarrollado muchas innovaciones rítmicas y notacionales. Su obra más conocida es *La harpe de mélodie*, “que tiene dos voces superiores en canon, con figuraciones irregulares, y un tenor supuestamente instrumental. La pieza se escribió en forma de arpa, utilizando las cuerdas de ésta como líneas para escribir las notas, complementando así la complejidad de la composición con la de la notación.”²⁴



Figura 5. La obra más conocida de Jacob de Senleches: *La harpe de mélodie*, dibujada en el estilo *Ars Subtilior*²⁵

²¹ Esta obra presenta la práctica totalidad de las innovaciones teóricas. Principalmente el método mensural y ritmo y el desarrollo del concepto de isoritmia.

²² A la muerte de la reina, el 15 de septiembre de 1382, Senleches compuso la balada titulada *Fuions de ci* (Huyamos de aquí) y pasó después al servicio del cardenal Pedro de Luna. Véase María Carmen GÓMEZ, “Musique dans les Chapelles de La Maison Royale d'Aragon (1336-1413)”, in: *Música Disciplina*, vol. 38, 1984, 72.

²³ Ursula GÜNTHER, “Zur Biographie Einiger Komponisten der Ars Subtilior”, *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 21, 1964, 197. Véase también Jason STOESSEL, *The Captive Scribe: The context and culture of scribal and notational process in the music of the ars subtilior*. Manuscrito, tesis doctoral. Armidale, Australia, University of New England, 2002. Accesible en: http://www.diamm.ac.uk/redist/pdf/Stoessel_v1.pdf, fecha de consulta: el 30 de septiembre de 2012.

²⁴ Accesible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Jacob_Senleches, fecha de consulta: el 30 de julio de 2012.

²⁵ Fuente accesible en formato MP3: http://www.youtube.com/watch?v=9RBtL_-VpWs, fecha de consulta: el 30 de septiembre de 2012.

4. Códices y manuscritos franceses e hispánicos que guardan elementos del *Ars Nova* y del *Ars Subtilior*

Como afirma Samuel Rubio, hasta ahora no se conocen documentación histórica ni obras musicales que nos den testimonio de la existencia de centros importantes castellanos en los cuales se cultivara la música del *Ars Nova*.²⁶ La mayoría de los manuscritos son franceses e italianos. M. C. Gómez Muntané, en su libro escrito sobre la música en la Casa Real catalano-aragonesa²⁷ ha recogido y transcrito todos los manuscritos y fragmentos conservados en las bibliotecas catalanas.

4.1. El *Llibre vermell* o *Libro rojo*

De esta época encontramos un códice singular, el *Llibre vermell* o *Libro rojo*²⁸, que se guarda en el monasterio de Montserrat, cerca de Barcelona. Este códice contiene piezas polifónicas a dos y tres voces con notas coloreadas también para a los devotos que venían al santuario de la Virgen en peregrinación. Lo interesante es que mientras en Francia en esta época ya existían obras polifónicas en lengua vulgar o cantos profanos, en la Península Ibérica únicamente encontramos este códice, que tiene una temática general religiosa cuyo marco no es obligatoriamente la Iglesia.

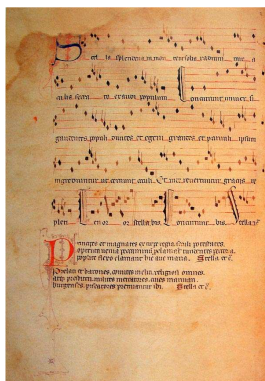


Figura 6. El verso del folio XXII del *Llibre vermell* ²⁹

²⁶ Samuel RUBIO, *op. cit.*, 107.

²⁷ María del Carmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La música en la Casa Real catalano-aragonesa durante los años 1336-1342*, I. Michigan, Bosch, 1979 (digitalizado en 2007), 233.

²⁸ Se llama así por el color de su encuadernación.

²⁹ Fuente: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/llibre-vermell-de-montserrat-0/html/ff6fe3e2-82b1-11df-acc7-00> fecha de consulta: el 17 de agosto de 2012.

4.2. El *Roman de Fauvel*

Entre los manuscritos del *Ars Nova / Ars Subtilior*, el más famoso es el N° 146 de la Biblioteca Nacional de París, *Le Roman de Fauvel*, una sátira alegórica de la Iglesia católica y del Estado de comienzos del siglo XIV, el cual usa la metáfora de un ambicioso burro que hace una peregrinación. En el camino se encuentra a varios personajes que representan la mentira, la corrupción, la hipocresía etc., es decir, todos los pecados del humanidad. En el fin del mundo Fauvel viaja al Macrocosmos esperando encontrarse con La Bondad. Pero allí la vida tampoco es mejor; sus habitantes son el Odio, la Pereza, la Gula, la Avaricia, la Mezquindad, el Orgullo etc. El nombre del asno, Fau-vel, significa ‘mentira velada’ y constituye un acróstico, ya que cada letra representa un pecado capital:

“Flaterie si s’en derive...” (adulación)

Et puis en descent Avarice (avaricia)

Vileine (villanía, conciencia)

et Variété (veleidad, desvergüenza)

Et puis Envie (envidia)

et Lacheté...” (cobardía)

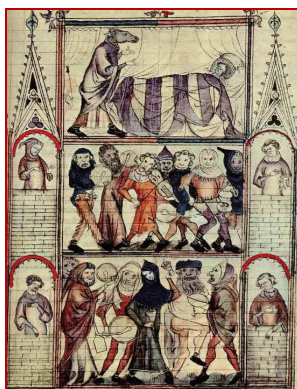


Figura 7. Motivos de las personajes del *Roman de Fauvel* ³⁰

³⁰ Fuente: Libreto del CD del *Roman de Fauvel* por la Camerata Boston. Accesible en: http://bertdekkers.nl/klassiek/fauvel_list.html, fecha de consulta: el 30 de septiembre de 2012.

La atención de los musicólogos está puesta en las 169 piezas musicales escritas en estilo *Ars Aova / Ars Subtilior*, interpoladas entre los 3.000 versos del texto. Aunque este no sea muy conocido, la música es interpretada y registrada regularmente en todo el mundo. Según los expertos, se trata de una importante antología de la música secular y religiosa realizada entre 1170 y 1316.³¹

4.3. *Codex de Chantilly* (Chantilly, Museo Condé MS 564)

En la ciudad francesa de Chantilly se halla guardado el manuscrito más famoso de la segunda mitad del siglo XIV, periodo en el que el estilo *Ars Subtilior* tuvo gran éxito tanto en Francia como en Italia y en la Península Ibérica. En el manuscrito se hallan 112 piezas polifónicas de diversos géneros de su tiempo. Entre ellas la más conocida es el rondó del compositor francés Baude Cordier (c. 1380-antes de 1440) *Belle, bonne, sage*, cuya notación representa alteraciones rítmicas con notas rojas y adopta la forma de un corazón para reforzar el sentido de su texto.



Figuras 8-9. Imagen completa y parcial del Rondó *Belle, Bonne, Sage* de Baude Cordier³²

³¹ Jesús J. LACASTA SERRANO, “Música y danza en las calles y plazuelas de la villa medieval”, in: *Jornadas de Canto Gregoriano, XIII. Música en la hispania romana, visigoda y medieval. Más allá del atrio de la iglesia y de la cerca del monasterio*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.) / Excma. Diputación de Zaragoza, 2010, 69-109. Accesible en: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/30/34/04lacasta.pdf>, fecha de consulta: el 30 de julio de 2012; Texto entero del *Roman de Fauvel* accesible en: <http://www.archive.org/stream/leromandefauvel100gervuoft/>, fecha de consulta: el 30 de septiembre de 2012. Bibliografía y discografía muy compleja, accesible en: <http://www.arlima.net/eh/fauvel.html>, fecha de consulta: el 30 de septiembre de 2012.

³² Fuentes: <http://www.paperblog.fr/1395728/baude-cordier-belle-bonne-sage-un-rondeau-au-xve-siecle-ii/>, fecha de consulta: el 30 de septiembre de 2012, <http://eeleach.wordpress.com/2010/05/> fecha de consulta: el 30 de septiembre de 2012.

5. Conclusión

Como profesora-recuperadora de información de textos antiguos me interesa cada tema como objeto posible para una nueva búsqueda. Los temas raros, menos conocidos son especialmente adecuados para aplicar los conocimientos históricos y epistemológicos en la práctica. Por consiguiente, el gran resultado de este trabajo fue que mis estudiantes, futuros bibliotecarios musicales y al mismo tiempo músicos, no solamente estudiaran el uso de fuentes como la Red profunda/invisible o la Red semántica, sino que entendiesen que todavía hay formas y estilos musicales que pueden sobrevivir al paso de los siglos y volver a la actualidad. Un ejemplo de ello es la música de Paul Hindemith, de György Ligeti, y del pianista y creador de la nueva teoría musical “sistema interválico”, el español Sydney d’Agvilo.



6722 Szeged, Petőfi Sándor sugárút 30–34.
<http://www.press.u-szeged.hu>

Felelős kiadó: Dr. Berta Tibor egyetemi docens, tanszékvezető

Felelős vezető: Szőnyi Etelka kiadói főszerkesztő

Méret: B/5, példányszám: 200, munkaszám: 9/2013.

